ROMUL MUNTEANU

PROFILURI LITERARE

8
M95

EDITURA UNIVERS

EDIȚIE ÎNGRIJITĂ DE AUTOR

Toate drepturile sînt rezervate editurii UNIVERS

8
M 95

ROMUL MUNTEANU

PROFILURI LITERARE

54648

Editura UNIVERS
București, 1972

ALFRED JARRY ȘI FARSA ENORMĂ

În „Muzeul imaginar" al literaturii sînt frecvente cazurile scriitorilor cărora posteritatea critică, într-o anumită conjunctură favorabilă, le-a conferit o valoare mult mai mare decît aceea care le-a fost acordată de contemporani. Mai mult, anumite particularități ale operelor literare, cotate de contemporani ca defecte, devin, cu prilejul cristalizării unor noi școli artistice, acte inovatoare demne de luat în considerație.

Comentariile lungi și uneori plicticoase din romanele lui Balzac, de pildă, au fost apreciate printr-o altă viziune după ce Proust a făcut din tehnica digresiunii un procedeu artistic de mare eficiență. Descripția de obiecte, care reconstituie o anumită atmosferă specifică în romanele lui Kafka, este ridicată de unii autori ai romanului experimental, ca Alain Robbe-Grillet sau Nathalie Sarraute, la rangul unei modalități dominante din scrierile lor.

Pe asemenea coordonate evoluează și destinul literar al lui Alfred Jarry. Cînd, în decembrie 1896, a fost prezentat pentru prima dată la *Théâtre de l'Oeuvre* spectacolul *Ubu roi* sub direcția lui Lugné Poe, s-a produs un succes de scandal, la care au contribuit masiv aglomerările de cruditați verbale, scenele bufe și episoadele absurde. Martor ocular, Laurent Tailhade ne-a dat o sem-

nificativă imagine asupra atmosferei din sala de spectacol, unde se găsea avangarda școlilor literare pe atunci la modă. *„În seara acestei premiere,* relatează cunoscutul om de litere, *culoarele trepidau și asistența era furtunoasă, ca în cele mai bune zile ale romantismului. Păstrînd proporțiile, era o adevărată bătălie a lui Hernani între tinerele școli decadente simboliste și critica burgheză, încarnată cu tot modul ei greoi și satisfăcut în grăsimea bătrînului Sarcey. Poeți pletoși, esteticieni nespălați și grandilocvenți, întreaga mulțime a literaturii noi, discuta, gesticula, trăncănea și bîrfea...“* [1]

Dar entuziasmul acesta febril s-a stins repede. Jarry n-a avut nici el puterea să-l întrețină, deoarece noile ipostaze de existență a lui Père Ubu din operele sale ulterioare nu aduceau în esență nimic nou. Contaminat de personajul său pînă la anularea propriei personalități, Alfred Jarry beneficiază în cadrul epocii de gloria unui erou de scandal care, amețit de absint și lihnit de foame, se joacă cu revolverul prin saloanele Parisului, speriindu-i pe poeții timizi și pe mamele iubitoare de copii. Portretul pe care i-l face Gide în *Les faux monnayeurs* este deosebit de elocvent din acest punct de vedere.

N-a lipsit în cadrul epocii nici tentativa de contestare a paternității literare asupra lui *Ubu roi.* Au apărut, bineînțeles, și apărătorii de prestigiu și bună-credință. Simptomatic rămîne însă faptul că gloria lui Jarry începuse să scadă, fiind amenințată din direcțiile cele mai contradictorii.

A trebuit să mai treacă încă mult timp pînă cînd alte curente de avangardă, ca suprarealismul și, în epoca noastră, teatrul absurd, au început să vadă în dramaturgia lui Jarry creația unui mare precursor. Dată fiind această situație, este firesc să ne întrebăm dacă opera scriitorului francez se poate valorifica doar pe linia anticipărilor moderniste, trăind prin acțiunile intermitente de reanimare artificială, venite din partea posterității, sau are o valoare

[1] L. Tailhade, *Le symbolisme*, Paris, Ed. Baudinière, p. 77.

intrinsecă ce trebuie pusă în lumină în toată complexitatea ei.

În acest sens, socotim că degajarea unor aspecte specifice operei lui Jarry, menite să pună în lumină ceea ce este autentic și durabil în creația sa, se poate face în primul rînd prin integrarea scriitorului în complexitatea fenomenelor de creație ale epocii în care a trăit. Reevaluat mereu de moda literară, Jarry este un produs al simbolismului întîrziat, cînd un anume climat neconformist prezent în toate domeniile artei, înainte de primul război mondial, a facilitat apariția acestui tip de scriitor revoltat, din familia de spirite a lui Rimbaud, Lautréamont și Apollinaire.

Rimbaud, de pildă, afirma într-o scrisoare din 1871 că *„Poetul devine un vizionar printr-o lungă și rațională dereglare a tuturor simțurilor; el devine printre ceilalți marele bolnav, marele criminal, marele blestemat și supremul savant..."* [1] Conceput ca un Prometeu damnat, poetul este, în concepția lui Rimbaud, omul destinat mereu să fure focul sacru pentru a-l dărui omenirii.

Dar dacă un geniu damnat de natura lui Rimbaud învestește pe creator cu atribute prometeice, Lautréamont, celălalt geniu blestemat care a murit foarte tînăr, vede în artă un produs al coșmarului, un act de comunicare a cruzimilor omenirii ; el afirmă răspicat că rostul ei constă în a *„ataca prin toate mijloacele omul, acest animal sălbatic, și pe creatorul său, care a putut da naștere unei asemenea lumi viermiculare"*.[2] De aceea *Cîntecele lui Maldoror* vor fi, în intenția scriitorului, o epopee sumbră a *„oamenilor cu umeri strîmți, care comit acte numeroase și stupide, menite să abrutizeze pe semenii lor și să le pervertească sufletele prin toate mijloacele"*.[3]

Imaginea aceasta a poetului damnat se extinde masiv în literatură, căpătînd drept de cetățenie, în ultimele de-

---

[1] Cf. *De Rimbaud au surréalisme*, Panorama critique par Georges-Emmanuel Clancier, Ed. Seghers, 1959, p. 15.

[2] Op. cit., p. 31.

[3] I. Ducasse, *Oeuvres complètes*, Le livre de poche, 1963, p. 39.

cenii ale secolului al XIX-lea, în toate sectoarele artei și trecînd apoi în viața cotidiană. Era doar vremea cînd alți mari nonconformiști, ca Cézanne, Seurat, Van Gogh, revoluționau pictura și cînd muzica lui Erik Satie, boemul straniu și plin de umor, încînta spiritele iubitoare de nou. André Breton vorbea de un anume suprarealism *avant la lettre*, generat de absint. Într-adevăr, acum se conturează o adevărată literatură în care domină stările de coșmar, manifestările sufletești stranii, un întreg univers răsturnat fiind simptomatic pentru această generație a absintului, care retezase atîtea talente în plină forță a creației. Dar spre deosebire de tendințele inovatoare atît de bine marcate în domeniul poeziei, muzicii și picturii, în dramaturgia franceză a epocii exista un spirit conservator foarte pronunțat. Teatrul de moravuri, reprezentat prin Georges de Porto-Riche și Maurice Donnay, se impune printr-o anumită subtilitate a observației și a replicii, în vreme ce dramaturgia de idei cu implicații teziste era susținută de François de Curel și Paul Hervieu fără mari șanse de succes public durabil.

Un răsunet mai larg are comedia și teatrul bulevardier în general. Scriitori ca Georges Courteline, Tristan Bernard și Alfred Savoir polarizează interesul parizienilor, ca și al străinilor, fără să poată fi vorba de existența unor opere de mare valoare artistică. Este adevărat că un anume climat înnoitor începe să se configureze în teatrele vremii, dar el vizează mai mult jocul actorilor, regia și decorurile, nu piesele, care pun în evidență un spirit eclectic steril. Orientarea teatrelor conduse de Antoine și Lugné Poe, în această perioadă, este grăitoare.

În această epocă, cînd artele au o dezvoltare atît de inegală va evolua cariera literară a lui Jarry. Cabotin și mistificator din spirit de frondă, scriitorul nu ezită să-și compună un arbore genealogic cu unele antecedente aristocratice. În realitate, totul pare a fi o farsă, aranjată pentru posteritate de acest breton orgolios. Paul Chauveau demonstrează [1] că Jarry provine dintr-o familie modestă

[1] P. Chauveau, *Alfred Jarry, în Revue de Paris*, 1938, nr. 19.

de mici-burghezi din Laval, Mayenne. Tatăl, Anselme Jarry, era funcționar în industria locală de pînzeturi, iar mama era o gospodină cuminte, dornică să se afirme printre notabilitățile locale. Născut în 18 septembrie 1873 la Laval, Alfred Jarry își face o parte din studii în orășelul natal, beneficiind, după cum relatează un biograf al său, de pedagogia severă a doamnei Venel, a cărei pedeapsă supremă pentru școlarii turbulenți consta în sărutarea pămîntului. În 1879 mama sa se mută cu cei doi copii la Saint-Brieuc, unde Jarry își continuă școala, începută foarte timpuriu.

Între 1885—1888 tînărul, care manifesta un talent literar precoce, începe să scrie primele comedii în versuri și proză, arta sa fiind apreciată mai tîrziu de doctorul Saltas ca produsul unui geniu naiv, interesantă prin sensul nou, primitiv al culorii și a trăsăturii.

Dar tînărul acesta inteligent, care nu făcuse niciodată mari eforturi la studii, fiind totuși mereu bine informat, avea să cunoască modelul celebru din *Ubu roi* abia la liceul din Rennes. Aici vine Jarry în anul 1888, fiind îndemnat să studieze retorica. În această școală, ucenicul în arta literară, capabil oricînd de acte insolente și pregătit întotdeauna să surprindă ticurile ilariante ale dascălilor săi, îl va cunoaște pe celebrul profesor Hébert, supranumit Père Heb, Ebouill, Eb etc. Cu capul său porcin, acoperit de-o șapcă urîtă și demodată, părînd să răsară direct dintr-o burtă enormă, Père Hébert stîrnea de la început rîsul elevilor. Și cînd la toate acestea se adaugă profunda ignoranță a dascălului de fizică, ce se alfabetizase cu destulă greutate, este ușor de înțeles de ce a devenit o figură legendară a școlii. Obiect al numeroaselor versuri satirice scrise de elevi, Père Heb a constituit izvorul de inspirație al comediei, *Les Polonais*, jucată de marionete. La una dintre aceste reprezentații a asistat și Jarry, avînd și textul acestei opere, care circula în școală ca o piesă folclorică, fiecare promoție de elevi simțind nevoia să-i mai adauge ceva.

Inspirat astfel de dascălul său și cunoscînd versiunile școlare care circulau în liceu, Alfred Jarry scrie și el *Les cornes du P. H. (Coarnele lui P.H.).*

Dar, în pofida preocupărilor sale literare, elevul acesta turbulent era hotărît să facă studii excelente. În cartea sa, dedicată lui Jarry, Rachilde [1], care l-a cunoscut atît de bine la *Mercure de France*, relatează că actele lui de studii arată că obținuse pe tot parcursul liceului numeroase premii la limbile latină, greacă și engleză, ca și la matematică, recitare și compoziție.

Cînd în 1891 Jarry vine la Paris pentru a face retorică superioară, el pătrunde într-un mediu literar simbolist. Mărturisirile lui despre artă ca mijloc de sugestie se integrează în spiritul manifestelor generale ale simbolismului. Într-o perioadă destul de scurtă îl va cunoaște pe Marcel Schwob, cu care leagă o strînsă prietenie. Prin Alfred Vallette își face intrarea la *Mercure de France*, venind astfel în contact cu scriitori de prestigiu ca Rémy Gourmont, Jules Renard și apoi Catulle Mendès, care-l va publica pe Jarry în *Echo de Paris littéraire illustré* (1893). Opera publicată, *Guignol*, rezultată din juxtapunerea unor fragmente din ciclul Ubu, îi va aduce lui Jarry un premiu de proză. Abia la Paris, legendarul Père Hébert devine Père Ubu, epopeea școlărească de altădată, pe care scriitorul o aprecia ca pe-o creație modestă de licean, constituind punctul de plecare al unei opere care marchează un anumit spirit înnoitor în teatru și totodată actul consacrării autorului, fie chiar în fața unui grup restrîns de admiratori. Primit de unii spectatori cu adversitate, de alții cu simpatie, spectacolul dat de Lugné Poe are o rezonanță favorabilă în cercurile literare de avangardă. În 1896 comedia amară *Ubu roi* vede lumina tiparului.

De acum înainte, în creația literară a lui Jarry ubuismul începe să prolifereze, fiind de altfel singura vînă artistică autentică în întreaga lui operă. În 1897 sau 1898 autorul a elaborat pentru tipar *Ubu cocu (Ubu încornorat)*,

---

[1] Rachilde, *Alfred Jarry*, Ed. Bernard Grasset, 1928, p. 150.

în 1899 apare *L'Almanach du Père Ubu illustré*, în 1900 a fost publicat *Ubu enchaîné (Ubu înlănțuit)*. În această perioadă unele reviste de avangardă, ca *La Revue Blanche* sau *Mercure de France*, publică diverse articole ale scriitorului ca *De l'inutilité du théâtre au théâtre (Despre inutilitatea teatrului în teatru)*, *Questions de théâtre (Probleme de teatru)* și altele.

Eseurile lui Jarry despre teatru pun în lumină un efort sistematic și lucid de înnoire a artei dramatice în totalitatea ei, ca spectacol. Observațiile scriitorului pornesc, este adevărat, de la finalitatea operei de teatru, dar ajung pînă la arta actorului, inflexiunile vocii, decoruri etc. Întregul patrimoniu de idei profesat de scriitorul francez subliniază o semnificativă sinteză a spiritului clasic cu tendințele înnoitoare impuse de evoluția artei.

Jarry pleacă de la premiza că opera de artă trebuie să exprime adevărul, scriitorul, pornit în expediția după adevăr, avînd datoria de a detecta, într-o realitate diversă și contradictorie, aspectele eterne.

Convins că trăiește într-o epocă de sensibile înnoiri în literatura franceză, Jarry se declară adeptul unui *teatru abstract*, prin aceasta înțelegînd un anumit gen de literatură dramatică de natura celei cultivate de Marlowe sau Shakespeare. Un asemenea teatru, consideră Jarry, este apt să surprindă aspecte umane tragice cu caracter etern. Creația literară pentru care pledează scriitorul francez este o artă de esențe tari, de maximă concentrare și forță de generalizare, elementul incidental, perisabil nebeneficiind de atenția scriitorului. Format în admirația teatrului elisabetan, dramaturgul francez este partizanul unui spectacol simplu, jucat fără emfază, în care efectele iluzioniste să fie evitate cu grijă.

Dorința lui Jarry de a face artă antiiluzionistă vizează astfel diversele modalități de realizare a spectacolului. Din aceste considerente, scriitorul este de părere ca actorii să poarte măști, destinate să sugereze și ele aspectele eterne ale ființei umane, urmînd ca unele atitudini mai nuanțate, pe care el le reduce totuși la șase poziții fundamentale, să fie redate prin efecte de lumină. Mili-

tînd astfel pentru o artă aptă să sugereze eternul uman, Jarry cere să nu se accentueze prea mult în spectacol culoarea locală. Cît mai simplu cu putință decorul trebuie să aibă un caracter *heraldic, hibrid,* fapt care elimină după părerea lui, copierea servilă a naturii. Stilizarea aceasta a decorurilor în scopul sublinierii esenței îl duce pe scriitor spre un spectacol care operează cu fine elemente de sugestie și simbol.

În scrisoarea din 8 ianuarie 1896, adresată de către Jarry lui Lugné Poe, acesta îi atrăgea atenția că în *Ubu roi,* de pildă, mulțimea nu trebuie să apară pe scenă. Atunci cînd Père Ubu spune *„cîți oameni"*, aceștia, precizează scriitorul, pot fi reprezentați printr-un singur soldat.

Într-un asemenea gen de teatru, antipatetic prin excelență, Jarry consideră replicile declamatorii perimate și în același timp neadecvate, pledînd pentru inflexiunea monotonă în interpretarea rolului.

Este adevărat că genul de teatru și de spectacol pe care îl teoretizează și îl practică dramaturgul francez s-a izbit de ostilitatea unui public puțin receptiv la nou. Dar diatribele lui împotriva vulgului incapabil să-l înțeleagă nu trebuie înțelese greșit. Ele vizau pe spectatorii burghezi, îndrăgostiți de melodrama lacrimogenă, ca și pe criticii înrobiți de spiritul clasicizant întîrziat. Jarry nu este însă tipul scriitorului gata să se descurajeze în fața lipsei de receptivitate a acestui public, pe care-l considera anchilozat în admirația unor cadavre literare.

Contemporanul lui Ibsen, Strindberg și Wedekind își propune să realizeze un teatru comic prin excelență, cu un pronunțat caracter antiiluzionist și îndrumat spre surprinderea unor permanențe umane. Cea mai izbutită *„farsă enormă"*, care însumează întregul său arsenal literar, este *Ubu roi.*

Dar deosebirea dintre farsele enorme ale lui Jarry, în care grotescul și comicul fuzionează în mod ingenios, și farsa de factură clasică este imensă. Farsele clasice de genul celor cultivate de Molière își au sorgintea comicului în antinomia dintre esență și aparență, iar uneori

în cultivarea cunoscutului motiv al păcălitorului păcălit. Intențiile moralizatoare în farsa clasică sînt întotdeauna evidente. Chiar și în cele mai bune comedii ale lui Molière, lecția instructivă rezultă și dintr-o anumită simetrie a personajelor, de genul Alceste-Philinte, Harpagon-Chrysale, care au un destin exemplificator. Dar comicul molieresc, cu toate implicațiile lui satirice, vizează incidentul de viață. El nu poate fi convertit într-un sens tragic, nihilist, pentru că premisa teatrului lui Molière, Goldoni sau Beaumarchais nu permite ca omul să fie conceput ca o ființă neameliorabilă.

Spectatorul este cel dintîi care, prin rîsul reconfortant, își exprimă sentimentul de superioritate față de personajele de pe scenă. La Jarry, ca și la numeroși autori de farse din epoca noastră, ca Ionescu și Beckett, întregul univers este comic și absurd. Personajele din acest gen de teatru sînt simboluri ale condiției umane, de unde și implicațiile tragice ale acestor opere. Astfel, cine urmărește evoluția comediei de la o epocă la alta, constată cum aria comicului se lărgește mereu, iar motivația sa înregistrează modificări atît de sensibile încît astăzi granița dintre comic și tragic nu se mai poate delimita. De la mimul antic pînă la *commedia dell' arte* și comedia secolului al XIX-lea, elementele noi de tipologie socială și morală par la prima vedere foarte reduse, mai ales dacă se face abstracție de *teatrul manierist*. În liniile ei generale, comedia clasică evoluează între coordonatele cunoscute, avînd menirea de a amuza și de a instrui. O anumită cenzură, demnă de luat în considerație în ansamblul istoriei comediei, o creează teatrul elisabetan, cînd comedia tragică ia o amplă dezvoltare, punînd sub semnul întrebării toate valorile umane, toate actele consacrate de istorie ca fapte majore. Cunoscuta operă a lui Shakespeare *Troilus și Cresida* este un exemplu grăitor. Niciodată, pînă la acest uriaș titan al Nordului, motivul *lumii pe dos* în comedie n-a constituit un asemenea pretext de demistificare a realității. Doar cîteva replici din cunoscuta comedie a scriitorului englez sînt suficiente pentru înțelegerea unei alte viziuni asupra istoriei și mitologiei.

„THERSIT : *Agamemnon e un prost ; Achile e un prost ; Thersit e un prost ; şi cum spuneam adineauri, Patrocle e un prost.*
ACHILE : *Dovedeşte asta.*
THERSIT : *Agamemnon e un prost pentru că vrea să-i poruncească lui Achile ; Achile pentru că-l lasă pe Agamemnon să-i poruncească ; Thersit, pentru că-i slujeşte unui prost ca el, iar Patrocle un prost pur şi simplu.*"

Am reţinut acest exemplu şi pentru a preciza că Jarry nu se integrează în evoluţia comediei clasice, avîndu-şi punctele de plecare în *commedia dell' arte,* teatrul medieval de *guignol* şi teatrul elisabetan. De aceea, prin trăsăturile sale dominante, opera sa poate fi considerată ca o continuare a comediei tragice, a aşa-zisei dramaturgii manieriste, pe care Gustav René Hocke o opune teatrului clasic. Atributele esenţiale ale comediei lui Jarry confirmă aceste apropieri. Ca şi în teatrul manierist, născut din cultul lui Dedal şi caracterizat printr-o viziune labirintică a universului, şi în opera scriitorului francez lumea este un haos cu legi misterioase, individul angajîndu-se în existenţă pe o traiectorie care nu se ştie niciodată unde are să ducă. Într-o asemenea existenţă, situată inevitabil sub zodia absurdului, individul devine un ins neputincios, un clovn, tragicul convertindu-se şi el în comic.

În acest univers, rîsul, cu implicaţiile lui tragice, constituie o modalitate caracteristică de reprezentare a relaţiei dintre individ şi societate. Dar rîsul acesta nu mai are efecte de relaxare, el e crispat şi dureros, deoarece scriitorul, omologînd existenţa omenirii prin acelaşi numitor comun absurd, sugerează o anumită identitate între destinul personajelor de pe scenă şi cel al spectatorilor. Rîsul tragic este demolator, dar nu întotdeauna nihilist. El distruge o lume, pentru a se putea făuri alta mai bună.

Comedia cu implicaţii groteşti manifestă un evident interes pentru parabolă, sensul ambiguu al parabolei fiind şi el adeseori căutat în mod deliberat, ca şi în *Ubu roi.*

Ambiguitatea parabolei are și ea o motivare diversă, rezultînd fie din convingerea că lecția moralizatoare trebuie să aibă o largă sferă de aplicare, fie din considerentul că, într-un univers dedalic, totul este posibil. Referindu-se la un asemenea gen de opere, cercetătorul german Gustav René Hocke precizează că *„lumea devine o metamorfoză de posibilități, un sistem metaforic de reflectare... Figura A poate deveni piatra B, țara C poate deveni instrumentul D, pomul E — fluviul F, ideea G — metalul H, și așa mai departe."* [1]

Semnificativ ni se pare întregul arsenal literar care este pus la contribuție în asemenea opere. De obicei, principiul cauzalității este înlocuit cu mutația psihică, acțiunile îndelung deliberate sînt convertite în impulsuri ieșite din sfera actelor previzibile la modul rațional, surpriza capătă o pondere deosebită, iar personajul, la modul virtual, devine o plurivalență de manifestări neașteptate. Comedia sau farsa tragică anulează o anumită lume prin distrugerea oricărei proporții. Acest fapt ne duce inevitabil în zona grotescului, pe care W. Kaiser îl definește ca *„o lume înstrăinată"*, în care dimensiunile istorice sînt nimicite, personajul își pierde identitatea, universul devenind o junglă în care orice ierarhie firească de valori a dispărut.

Format la școala operelor lui Rabelais și a teatrului elisabetan, modern prin întreaga sa viziune despre artă, Jarry realizează în mod firesc o operă fundamentală pe asemenea coordonate estetice. În *Ubu roi* preferința pentru mediul haotic în care se cristalizează imaginea societății ca junglă, ca și monstruosul și surpriza, este evidentă, Père Ubu, vechiul rege al Aragonului, ofițer de încredere al regelui Venceslav, pare a fi mulțumit cu destinul său. Lecția de arivism vine din partea doamnei Ubu, o Vidră deromantizată, construită din esențe tari, care-l îndeamnă să ia locul regelui. E drept că argumentele menite să-l incite spre mărire pe sîngerosul rege, alungat din Aragon,

---

[1] G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, Rowohlt, Hamburg, 1959, p. 212.

nu seamănă cu acelea pe care le ascultă în literatura noastră Răzvan Vodă sau le vehiculează Despot Vodă.

Acefal, Père Ubu este sensibil la dovezi palpabile cu efecte imediate. Ca rege, el știe că ar putea mînca mereu cartaboș, ar avea trăsură la scară, glugă, dulamă pînă-n călcîie și umbrelă. Superlativul existenței lui Père Ubu este construit de autor pe asemenea coordonate, și însuși faptul că acest ideal de viață e sugerat de consoarta sa are anumite semnificații simbolice pentru imbecilitatea personajului.

În același timp, este evident de la început faptul că Jarry nu concepe personaje cu o *psihologie abisală*. Eroii lui n-au psihologie, sînt mecanisme acționate prin impulsuri elementare. Asemenea unor marionete, personajele lui Jarry stîrnesc de la început rîsul, creează o atmosferă hilară prin comportament, replica fiind construită pe baza cunoscutului procedeu al logicii ilogice sau prin surprizele oferite de mutațiile interioare stîrnite de impulsuri.

Invitat cu argumente atît de ispititoare la mărire, Père Ubu, la prima vedere, pare să reziste, revolta lui metaforică și sentențioasă sugerînd puterea lui de gîndire aplicată la regnul animal. *„Paraipaștele, lumînașterea lui de rahart, mai bine golan ca un șobolan, costeliv și uman, decît bogătan ca un motan parșiv și grăsan."*

Dar Mère Ubu face ca dorința soțului ei de a avea glugă și umbrelă să devină irezistibilă. Mutația interioară se produce. Complotînd cu căpitanul Bordură, un ins din aceeași familie de spirite, regele Venceslav este ucis, supraviețuind regina și fiul său Blegoslav.

Imaginea lumii ca junglă abia începe să se definească. Fiecare nou detaliu sugerează haosul, anularea oricărui criteriu de valoare, instaurarea arbitrariului. Într-un asemenea univers absurd totul este permis. Granița dintre bine și rău dispare. Veros, animalic și stupid, Père Ubu trece de la satisfacerea stomacului la acumularea de avere. Dorința trebuie să se împlinească repede, și scriitorul realizează o succesiune rapidă de evenimente ca secvențele accelerate din film. Rînd pe rînd, nobilii și oamenii de finanțe sînt uciși, iar averile lor trec în stăpînirea sînge-

rosului suveran. Scena uciderii nobililor este asemănată de numeroşi istorici literari cu unele episoade din cunoscuta piesă a lui Camus : *Caligula*. De altfel, în ansamblul lor, cele două piese au numeroase trăsături comune, rezultate din aceeaşi finalitate : denunţarea tiraniei. Fizionomia spirituală a celor două personaje este însă sensibil diferită. Père Ubu ucide din instinct, din dorinţa elementară de înavuţire, el este un infraom. Caligula înfăptuieşte crimele lucid, după ce i s-a revelat existenţa unui univers absurd prin moartea fiinţei dragi. Provocat de disperare, actul crimei reprezintă în opera lui Camus o iniţiere violentă într-un univers absurd.

Dar atît Ubu, tiranul imbecil, cît şi Caligula, monarhul nebun, sugerează aceeaşi putere nefastă a tiraniei, acelaşi triumf al morbului răului care generează răul. Extralucid sau inconştient, dornic de parvenire sau suferind de angoasa provocată de universul absurd, tiranul lui Jarry sau al lui Camus rămîne la fel de odios şi nociv. Dar pe cînd scriitorul existenţialist francez converteşte totul într-o „dramă a inteligenţei", Jarry îl anulează pe regele Ubu prin grotesc şi comic absurd.

Şi în comedia lui Jarry există o anumită simetrie a personajelor, dar ea are o altă motivare decît la Molière, slujind doar la aprofundarea comicului grotesc. Pe cînd Ubu reprezintă tipul criminalului instinctual, Mère Ubu este raisonneur-ul, dîndu-i soţului imbecil lecţii de conduită şi tactică pe înţelesul lui.

Dialogul dintre Père Ubu şi consoarta lui, după uciderea nobililor, este elocvent :

„MADAM UBU : *D' bine, dom'le Ubu, ce fel de rege eşti tu, că măcelăreşti toată lumea ?*
DOM' UBU : *Aş, rahart !*
MADAM UBU : *Nu tu justiţie, nu tu fiscnanţe !*
DOM' UBU : *Nu-ţi fie frică, fetiţa lui tăticu, c-o să umblu eu personal din sat în sat ca s-adun impozitele.*"

Trăind la marginea unei existenţe-limită, Père Ubu supravieţuieşte şi, o dată cu el, răul triumfă mereu.

54648

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREŞTI

Jarry îl aduce adeseori pe Père Ubu în aria unor evenimente-limită, dar confruntarea odiosului tiran cu moartea nu-i dă nimic din dimensiunile lui Caligula, punînd în lumină doar lașitatea oarbă, spaima animalică în fața morții, sfîșierea instinctuală a adversarului. Amestecul acesta de comic și grotesc este subliniat de scriitor pe cîmpul de luptă, cînd tiranul, care a ucis atîta lume, se sperie de primul glonte. Replica lui într-o asemenea conjunctură rezultă dintr-o adiționare de verbe, imprimînd o mare intensitate elementelor care convertesc comicul în grotesc. *„Ah ! Oh ! M-a rănit, m-a găurit, m-a ciuruit, m-a admistrat, m-a îngropat...“* Dar surpriza se produce și aici. Reacția elementară în fața morții este spontană. *„Ei, da, nici așa. Aha. L-am prins (îl sfîșie.) Na ! acu mai fă ceva dacă poți !“*

Într-o atmosferă hilară, în care din unghiul de vedere al unui imbecil totul se demonetizează, și obiectele devin comice. Autorul asociază în asemenea împrejurări faptele cele mai diverse, replicile avînd prin excelență un caracter eteroclit.

„DOM' UBU : *Luminăștarea ei de diademă, iacătă-mă-s rege-n țara asta, m-am și căptușit cu o indigestie, și-o să mi se aducă gluga a mare.*

MADAM UBU : *Din ce-i făcută, dom'le Ubu ! Pen'că om fi noi regi, dar trebuie să fim economi.*

DOM' UBU : *Madam Ubu e din blană de oaie cu agrafă și cheotori din piele de cîine.*

MADAM UBU : *Asta-i frumos, da' și mai frumos e să fim regi.“*

Într-un anume fel, farsa enormă *Ubu roi* reia motivul clasic al *păcălitorului păcălit*, care s-a bucurat în comedie de o largă circulație. Criminal și impostor, regele Ubu se alienează în țara sa de întreaga lume. Înfrînt de adversarii săi, nevoit să fugă, odiosul tiran este victima prostiei sale, salvîndu-se prin părăsirea țării jefuite cu consoarta sa, întîlnită după multe peripeții, și cu care navighează optimist spre Franța. Aparent, superlativul de existență a lui Père Ubu se răstoarnă fundamental. Demn

de reținut este însă faptul că Jarry a introdus prin Ubu un nou tip în literatura universală, care stă alături de Don Juan, Don Quijote, Pantagruel, Candide și alții. Rachilde, cunoscuta protectoare a lui Jarry, vede pe bună dreptate în Ubu un tiran-*guignol*, grandilocvent ca la Shakespeare, întreaga operă fiind caracterizată de aceasta ca având ceva din simplitatea lui Aristofan, truculența lui Rabelais și fantezia lui Shakespeare.

Dacă în *Ubu roi* am semnalat prezența motivului păcălitorului păcălit, cu toate implicațiile specifice căpătate într-o comedie absurdă, în *Ubu enchaîné* predomină motivul *lumii răsturnate*, din care Jarry scoate efecte comice savuroase și pline de implicații satirice.

Detronat, sîngerosul tiran din Polonia dorește, se pare, să trăiască din munca mîinilor lui, să devină un sclav în Franța, un slujitor al oamenilor. Noua ipostază de existență a lui Père Ubu nu-i modifică perspectiva asupra lumii, nici finalitatea. Tocmai acest fapt contribuie la viziunea lumii răsturnate, elementele de parodie fiind din plin puse la contribuție de autor pentru demistificarea realității. Pretextul adeziunii la conceptele de libertate și egalitate este folosit de Jarry cu multă ingenuitate, atitudinea lui Père Ubu față de asemenea principii fiind dictată de motive cu totul particulare. *„...Ținînd seama că mi-e totuna și egal că sînt egal cu toată lumea, fiindcă pîn' la urmă tot eu o să omor toată lumea, am să mă fac sclav, Madam Ubu!"*

Într-o asemenea ipostază, obiectele ambiante se schimbă și ele, autorul păstrînd o anumită simetrie specifică cu cele din *Ubu roi*, care este și ea generatoare de comic absurd. Locul glugii mari este luat de șorțul de sclav, al măturii otrăvite de mătura de sclav și al cîrligului de nobili de cîrligul de sclav. Dar Jarry demonstrează că un caracter funciar rău este neameliorabil. Dedicîndu-se văcsuirii ghetelor, odiosul Père Ubu va tortura lumea prin noile unelte ale sclaviei. Instinctele posesive, dorința de dominare rămîn la fel de violente. Parabola din *Ubu enchaîné* este semnificativă. Ca slujitor al Eleuteriei și al unchiului ei, Ubu îi torturează pe toți, transformîndu-și

serviciile în adevărate acte de constrîngere. *„Am s-o ferec în cătușele serviciilor mele de fiecare clipă. Un pas n-o slăbesc. Vivat sclavia.“* Astfel, drumul lui Père Ubu spre evenimentul-limită capătă din nou un ritm precipitat. Ancorarea la închisoarea care colecționa deținuți pentru galerele lui Soliman se produce cu ușurință, viața de ocnaș fiind pentru fostul rege al Poloniei un adevărat ideal. Confesiunea publică din sala de judecată are ceva din actele sadice infantile, momentele de cruzime fiind adeseori relatate de scriitor prin prizma unui anume univers infantil : *„Nu visam decît să înjunghiem, să jupuim, s-asasinăm ; să descreierisim în public în fiecare duminică...“* Pentru aceasta, spune Père Ubu, *„ne-ar face mare plăcere să fim ocnași, cu o tichie frumoasă verde, ghiftuiți pe socoteala statului și ocupîndu-ne timpul cu mărunte munci silnice“*.

Dar în țara unde „cetățenii liberi“ fac exerciții de nesupunere, acolo unde Ubu se simte fericit la ocnă, raporturile se inversează, cei de afară dorind să ia locul celor de după gratii. Parabola despre libertate și egalitate este grăitoare. Într-o epocă de relativism tragic, totul se poate converti în contrariul său. Evident că detaliile despre viața din Franța reprezintă țara-simbol, așa cum a fost și Polonia. Lumea răsturnată se realizează facil într-o existență de maxime incertitudini. Prin dilatarea excesivă de trăsături, personajele devin și ele simboluri, arhetipuri ale lumii răsturnate. Reducția la esențe umane eterne are valențe tragi-comice deliberate, ubuismul fiind aici o parodie incisivă a liberalismului anarhic, în care „oamenii liberi“ doresc să devină sclavi, iar ocnașii alungați din celule jinduiesc după viața lor, protejată de cătușe și ghiulele. Întregul episod al schimbului de locuri între oamenii liberi și deținuți constituie un act de teatru absurd de maximă concentrare. Imaginea lumii răsturnate capătă aici o deosebită pregnanță. Replica temnicerului are savoarea specifică a logicii ilogice : *„Stăpînii și-au pus la adăpost femeile și plozii în închisori. Au dat năvală în arsenale și abia dacă le-au ajuns ghiulelele ca să și le ferece de picioare în semn de sclavie.“*

Dar odiseea lui Père Ubu nu s-a terminat. Preocupat de burdihanul lui, convins că orice țară extraordinară este demnă de el, ocnașul optimist se îndreaptă în cele din urmă cu încredere spre necunoscut, din colocviile cu conștiința sa, Père Ubu ieșind mereu învingător.

Celelalte opere ale lui Jarry, care surprind alte ipostaze de existență a lui Père Ubu, ca *Ubu cocu*, parodia *Confession d'un enfant du siècle (Confesiunea unui fiu al secolului)*, *Almanach du Père Ubu*, n-au o valoare artistică deosebită, recuzita literară a scriitorului francez rămînînd aceeași, totul transformîndu-se într-o autopastișare supărătoare, care duce la un manierism steril, la un punct mort al creației sale. Dar prin ceea ce arta literară a lui Jarry are reprezentativ, se configurează o serie de procedee literare care vor intra atît în patrimoniul literar suprarealist, cît și în recuzita artistică a teatrului absurd. Întregul joc de cuvinte din teatrul lui Eugen Ionescu, realizat prin deplasarea simplă de sunete, de tipul *condoléance-cordoléance* sau deformarea unor cuvinte ca *monomonstre*, *plantagenaire* etc., constituie o reluare de modalități artistice folosite de Jarry cu multă vreme înainte, care scoate și el notabile efecte umoristice din expresii ca *gologalbeni*, *hoțobani*, *cortelet*, *crucifisc* pe care le redăm în ingenioasa traducere a lui Romulus Vulpescu.

Numele unor personaje ca Bordură, Pajură, Vipușcă, Fofează etc. sînt și ele generatoare de comic, invenția lexicală și arta asociativă a scriitorului fiind inepuizabile. Dar nu e mai puțin adevărat că, într-o măsură mult mai mare ca la Rabelais, preferința pentru limbajul colorat și cruditățile verbale duce la aglomerarea operei cu o mulțime de înjurături și expresii de un gust artistic îndoielnic, care, oricît de mare ar fi invenția verbală a autorului, nu poate evita trivialul și nu-și justifică existența decît prin intenția de scandal a scriitorului nonconformist, dornic să-i epateze pe spectatori pe orice cale.

Adept al *patafizicii*, Alfred Jarry dislocă astfel realitatea prin arta unui mare caricaturist, umorul lui negru anulînd astfel o lume la care nu poate să adere. Purtînd masca eroului său, Jarry face din ubuism, după cum

afirmă J. Onimus *„ultimul recurs al victimelor împotriva opresorilor, arma revoltaților împotriva tiraniei. Împins prin caricatură la paroxismul violenței sale, tiranul se distruge el însuși prin izbucnirea rîsului răzbunător pe care-l provoacă."* [1]

În pofida faptului că a avut o carieră literară foarte scurtă, Jarry murind la 1 noiembrie 1907 de tuberculoză cerebrală, opera sa și-a cîștigat totuși unii adepți devotați printre oamenii de litere ai epocii, ca și printre scriitorii din vremea noastră.

Dintre scriitorii unui sfîrșit de veac, haotic, dar în același timp plin de înnoiri, Mallarmé, Jules Renard, W. B. Yeats îl admiră pe Jarry, văzînd în el un autentic spirit inovator. Catulle Mendès îi dedică studii pline de finețe, considerînd ubuismul ca o reacție față de *„josnicia instinctului, erijat în acte de tiranie"*.

Deși teatrul lui Jarry n-a avut nici mai tîrziu un succes larg și durabil, *arta ubuistă* intră cu intermitență în recuzita literară a unor scriitori ca Jacques Vaché, Guillaume Apollinaire, Eugen Ionescu și alții.

Ingenios în crearea de situații comice, capabil să dea o mare varietate și culoare lexicală replicilor din farsele sale enorme, Jarry nu are totuși profunzimea lui Beckett sau Ionescu. Opera lui este un fermecător foc de artificii, amuzant pentru unii, scandalos, poate, pentru alții. Creator al unui singur personaj, Jarry se găsește în același timp la o mare distanță artistică față de comedia tragică a lui Shakespeare, cu care este adeseori asemănat de apologeții săi. Ca și Lautréamont, Jarry rămîne pentru posteritate tipul scriitorului care și-a folosit talentul pentru a *„zugrăvi deliciile cruzimii omenești"*.

Anticipator al „demonilor absurdului", cum îl numește Rachilde, Jarry a fost cu mult depășit de complexitatea și profunzimea teatrului absurd contemporan, opera lui ieșind mai cu seamă la suprafață în acele etape literare care văd în el un anticipator.

---

[1] J. Onimus, *Face au monde actuel*, Desclée de Brower, p. 120.

INDIVID ȘI SOCIETATE ÎN OPERA LUI FRANZ KAFKA

Istoria culturii cunoaște numeroase opere care, odată create, pătrund în patrimoniul universal, făurindu-și un destin propriu, independent de autorii care le-au realizat. *Iliada* și *Don Quijote*, *Hamlet* și *Comedia umană* reprezintă pentru posteritate universuri de viață cu legile lor proprii, asemănătoare cu planetele. Îndărătul lor s-au retras cu discreție și modestie demiurgii, a căror existență este în unele cazuri contestată, deși opera lor va trăi mereu.

Cenzurarea oricărei atitudini subiectiviste se produce în asemenea cazuri din dorința imperioasă de a realiza o viziune obiectivă asupra societății, creatorii monumentalelor opere de această natură mimînd în mod genial actul de transcriere fidelă a unor trăsături esențiale ale lumii care-i înconjoară. Balzac, bunăoară, afirmă în cuvîntul înainte al *Comediei umane* că el nu este nimic altceva decît secretarul societății franceze, a cărei istorie o scrie, acordîndu-și doar dreptul inteligenței și al observației.

Balzac, ca și alți contemporani ai săi, credea, cum spune R. M. Albérès, în existența unor *mistere sociale* pe care scriitorul atoateștiutor, doctor în științe sociale,

are menirea a le detecta și explica prin opera sa. Există însă și o altă categorie de romancieri pentru care această aspirație faustică de reconstituire a unei epoci apare de-a dreptul paralizantă. De aceea, ei își vor asuma roluri, aparent mult mai modeste, de sondare a condiției umane, pornind de la *misterele individului.*

Dar și *misterele altuia* sînt greu de explorat. De aceea numeroși scriitori renunță la rolul de istorici ai unei societăți, devenind secretarii propriei lor conștiințe, considerate ca un receptacol imens al întregului univers.

Opera constituie în astfel de împrejurări o ilustrare artistică a biografiei, un comentariu asupra condiției umane, realizat din perspectiva individului care-și studiază propriile vibrații interioare, ale căror legi sînt uneori ridicate la rangul de principii cu valabilitate universală.

În asemenea situații, sîntem înclinați să afirmăm că opera devine un „*caz*", ca și creatorul ei, care nu trebuie apreciat prin diferiți indici de clinicitate, ci prin impresia de unicitate pe care poate să ne-o ofere. În acest sens, Homer, Tolstoi, Balzac nu reprezintă, după părerea noastră, cazuri, pe cînd Villon, Sade, Joyce, Kafka, Genêt etc. lasă această impresie, greu de înlăturat.

Asemenea scriitori sînt victimele unui rău pe care Hegel îl semnalase de multă vreme. Ei nu au conștiința calmă, fericită a ființei umane care se împlinește prin fapte. Se separă încetul cu încetul de lumea exterioară, aplecîndu-se asupra eului lor, transformat într-un adevărat obiect de studiu. Este semnificativ faptul că unii dintre acești scriitori au conștiința unor învinși, alții a unor damnați sau proscriși.

Una dintre cele mai impresionante drame pe care ni le oferă viața unui asemenea scriitor învins, a unui exilat voluntar într-o lume tumultuoasă, este aceea a lui Franz Kafka.

Proiectînd asupra întregului ecran al universului o dramă personală, întreținută de dorința devorantă de luminare a țelurilor ultime ale existenței sale, Franz Kafka convertește această dramă în simboluri și alegorii ale lumii moderne.

De aceea Franz Kafka nu abordează lumea din perspectiva istoricului unei societăți, dornic să realizeze un *roman total* în maniera lui Balzac. El devine secretarul propriei conștiințe, imaginea lumii ca labirint nefiind decît un pretext de autoexplorare a zonelor abisale ale spiritului său, o supapă de eliberare și un act de terapie psihică.

Apăsat de *lumea imensă pe care o are în cap*, Franz Kafka trăiește acut necesitatea eliberării acestei lumi din conștiința sa, riscînd mai degrabă s-o *sfîșie*, dar nu s-o *înmormînteze* în el însuși. Cînd straniul scriitor din Praga afirmă ideea *scrisului ca formă a rugăciunii*, el are desigur în vedere sinceritatea confesiunii. Iar atunci cînd în una din convorbirile lui cu Gustav Janouch precizează că *Poezia este întotdeauna numai o expediție spre adevăr*, el vizează în mod evident un adevăr individual pe care *nimeni nu poate să-l primească sau să-l cumpere*, un adevăr pe care *fiece om trebuie să-l producă din interiorul său*.

Privite din acest punct de vedere, adevărurile vieții lui Kafka au trecut din biografia sa dramatică în operă. Cînd R. M. Albérès și P. M. Boisdeffre afirmă că *opera lui Kafka nu este separabilă de persoana sa*, deoarece el s-a lăsat condus de creația sa *pînă la identificarea cu aceasta*, istoricii literari amintiți pun în lumină premisa de la care vom porni și noi în investigarea *chestionarului asupra condiției umane*, oferit de viața și operele scriitorului praghez.

•

Franz Kafka s-a născut la 3 iulie 1883 la Praga, într-un cartier mărginaș al orașului, unde ghetoul evreiesc era încă în floare. În amintirea lui vor rămîne mereu neșterse impresiile copilăriei petrecute în Josefstadt, ca și complexele ființei umane, situate la marginea societății. *În noi*, îi spunea mai tîrziu scriitorul lui Gustav Janouch, *trăiesc mereu colțurile întunecoase, gangurile tainice, ferestrele oarbe, curțile murdare, cîrciumile zgomotoase și ha-*

nurile închise. Mergem pe străzile largi ale oraşului nou, iar paşii şi privirile noastre sînt nesigure. În sinea noastră tremurăm, ca şi pe vechile cărări ale mizeriei.

În ascensiunea ei socială continuă, familia Kafka se va deplasa mereu de la periferia sordidă, decorată cu bordeluri şi maghernițe, spre centrul aristocratic, polarizat în jurul malurilor pline de poezie ale Moldei.

Migrația aceasta spre centru se bazează pe tenacitatea şi energia inepuizabilă a tatălui, vigurosul şi grobianul Hermann Kafka, voluntarismul agresiv al acestuia producîndu-i fiului un traumatism psihic de care nu se va putea elibera total niciodată.

Studiindu-şi fizionomia spiritului, caracterizată prin dramatice contradicții, Franz Kafka vede în toate acestea o rezultantă stranie, oferită de încrucişarea caracterelor părinteşti. În celebra şi, unica în felul ei, *Scrisoare către tata,* prozatorul surprinde ceva din esența acelei mixturi ciudate care-i devora întreaga ființă. *Sînt un Löwy,* spune el, *avînd un oarecare fundament Kafka, dar mobilul meu nu e nici pofta de viață, nici pofta de acțiune şi nici pofta de cuceriri, caracteristică unui Kafka ; mobilul meu acționează mai tainic, mai timid, mă îndrumă în altă direcție şi adesea mă face vulnerabil, adică e un mobil de tip Löwy.*

Într-adevăr drumul străbătut de familia Kafka din sătuleţul Wohsek din sudul Boemiei, populat cu 150 de locuitori, aproape cu toții cehi, pînă la Kinsky-Palais din Praga, demonstrează voința de a ajunge, capacitatea de a înfrînge obstacolele.

Spița familială a mamei era cu totul diferită. Ea numără medici şi rabini, savanți şi visători cu o constituție delicată, tipuri stranii cu înclinații spre aventură şi fabulare. Născută în 23 martie 1856, mama scriitorului, Julie Löwy, era originară din Podebrad de pe Elba. Femeie delicată şi înclinată spre introvertire, Julie Löwy se supune docil voinței tiranice a soțului. Definindu-şi coordonatele spiritului printr-o permanentă raportare la alții, Franz Kafka va reține antecedentele mamei ca un fapt important. *În ebraică,* scria el, *mă cheamă Amschel, ca şi*

pe bunicul mamei mele, care murise cînd ea avea şase ani şi de care îşi amintea că era un om cuvios şi învăţat, cu o barbă lungă şi albă. Îşi mai aducea aminte de cărţile numeroase care umpleau pereţii camerei bunicului. Acesta făcea baie în fiecare zi în fluviu, chiar şi iarna cînd, pentru a se îmbăia, săpa o gaură în gheaţă.

Cu toate că bătrînul Hermann Kafka cunoştea mai bine limba cehă decît cea germană, unirea cu familia Löwy are, printre altele, drept consecinţă cristalizarea dorinţei acestuia de a-şi educa copiii în şcolile germane, pentru a le netezi un anumit drum spre societatea dominantă din monarhia habsburgică. Din aceste considerente, Franz Kafka îşi va începe studiile în 1889, la şcoala germană. Nu departe de aceasta se găsea şcoala în limba cehă, pe a cărei poartă de intrare figurau cunoscutele cuvinte ale lui Comenius : *Un copil ceh aparţine şcoalei cehe.* Încurajate de autorităţile din monarhie, animozităţile naţionaliste apar şi printre copii. Străin de asemenea conflicte dureroase şi meschine, Franz Kafka asistă cu o anumită strîngere de inimă la declanşarea lor. Şi cînd Oskar Baum, poetul de mai tîrziu, va fi victima unor asemenea certuri dintre copii, el scrie plin de tristeţe. *Evreul Oskar Baum şi-a pierdut vederea ca german, deci ca ceva ce el de fapt nu era şi nici nu va fi recunoscut vreodată. Poate Baum nu este decît un simbol al aşa-zişilor germani evrei din Praga.*

Un anumit spirit de alienare a evreului din şcoala germană, trăit în mijlocul unei populaţii cehe, începe astfel să se contureze din copilărie.

Din 1893, Franz Kafka îşi continuă studiile la *Altstädter Deutsches Gymnasium,* cea mai severă şcoală de limbă germană din Praga de odinioară, unde din cei 84 de colegi ai scriitorului doar 24 obţin diploma de bacalaureat. Referindu-se la obiectele de studiu din liceul german în care a învăţat Franz Kafka, Franz Baumer, unul dintre merituoşii săi biografi, ne relatează că preocupările dominante erau îndreptate spre studiul limbilor clasice, al matematicii şi desenului ornamental. În timpul acestor ani de studii, setea de cultură a adolescentului cu haine

largi, cu părul negru și buze subțiri, apare din ce în ce mai evidentă. Lectura operelor lui Spinoza, Haeckel și Darwin îl duce în această perioadă pe adolescentul taciturn la un anumit indiferentism religios. Membru al societății *Freie Schule*, el apare ca un adversar al influenței clericale în școală.

În anii aceștia, în care Kafka purta la butonieră tradiționala garoafă roșie a socialiștilor, apar și prieteniile lui adolescentine cu Oskar Pollak, Emil Utitz, Hugo Bergmann, Felix Pribam, Paul Kisch, dintre care unele vor dăinui timp îndelungat.

Timid și pîndit de diverse complexe, Franz Kafka era iubit de colegii lui. O anumită dorință de singularizare și distanțare față de pulsul trepidant al vieții este semnalată de Emil Utitz, cunoscutul profesor de filozofie de mai tîrziu : *Nouă ne era (Kafka) foarte drag și-l prețuiam, dar niciodată nu am devenit foarte intimi cu el. Întotdeauna se închidea într-un fel de zid de sticlă. Cu zîmbetul lui calm și amabil se deschidea lumii și se închidea în fața ei. Niciodată nu lua parte la distracțiile noastre.*

Abscons și introvertit, Franz Kafka nu avea încă psihologia tînărului desperat, devorat de anxietăți, așa cum și-ar putea închipui unii cititori, pornind de la lectura operelor sale. Continuarea studiilor la Universitatea din Praga în anul 1901, va aduce pe prim plan problema opțiunii pentru o anumită specialitate și profesiune, pe care, așa cum vom vedea, scriitorul o realizează după criterii cu totul neobișnuite. La început se înscrie, împreună cu Oskar Pollak și Hugo Bergmann, la chimie. Renunță însă după cîteva săptămîni, oprindu-și atenția episodic asupra altor domenii ca germanistica și istoria artelor. Dar cursurile de germanistică, ținute în acea vreme la Praga de către August Sauer, îl decepționează. În 1902 se duce la München pentru continuarea eventuală a germanisticii. Se simțea totuși prea legat de Praga pentru a o părăsi. Așa optează Franz Kafka pentru studierea dreptului, venind și în întîmpinarea dorinței tatălui. Alegerea nu are la bază afinitatea pentru specialitate, ci indiferența, neangajarea, menite să-i lase toată forța spirituală disponibilă.

La drept vorbind, scrie Kafka, *nu eram liber în alegerea profesiunii mele. Eu gîndesc astfel : tot ce nu vizează esențialul îmi este indiferent, ca și materiile învățate în liceu. Este vorba, prin urmare, de a găsi profesiunea cea mai indicată, care să-mi permită această indiferență, fără ca ea să-mi rănească prea mult vanitatea.*

În cursul anului 1903 se leagă acea fructuoasă și durabilă prietenie dintre Kafka și Max Brod. Cei doi tineri se cunosc în sala de lectură și conferințe a studenților germani, cu prilejul unei conferințe a lui Brod despre Schopenhauer și Nietzsche. În această perioadă, Kafka citea cu entuziasm jurnalul lui Hebbel, fără să manifeste o simpatie literară deosebită pentru Heinrich și Thomas Mann, pentru Wedekind sau Oscar Wilde. În biografia pe care i-o consacră, M. Brod relatează că gusturile literare ale lui Kafka nu îl duceau spre lecturi bizare și maladive. Îi plăcea Goethe pentru că în opera lui găsea *vocea naturii cu dulcile ei inflexiuni,* manifesta un interes deosebit pentru Hamsun, Hesse, Flaubert, Hofmannsthal, Fontane, Carossa, operele titanului de la Weimar și Biblia făcînd parte din lecturile lui permanente.

Lectura nu era niciodată apreciată de Kafka cel atît de riguros, ca un act de amuzament. Contactul cu operele mari este incitație la gîndire, traumatism. *De ce,* se întreba scriitorul, *să citim o carte, care atunci cînd o parcurgem nu ne trezește ca o lovitură de pumn în tidvă?*

Se pare că un asemenea efect au avut asupra lui Franz Kafka lecțiile de filozofie ale unui elev al lui Brentano, Anton Marty, cu toate implicațiile lor metafizice și mistice. Franz Baumer demonstrează că ecoul acestor cursuri, audiate cu atîta interes între anii 1902—1905, se constată în operele literare publicate în 1917 sub titlul *Betrachtungen* (Contemplații). Din *Convorbirile cu Franz Kafka,* publicate de G. Janouch, rezultă că scriitorul citea cartea lui Brentano *Lehre Jesu,* pînă cu puțini ani înainte de moarte, ideile acestuia despre *așteptare* și *grație* pătrunzînd, după părerea noastră, în cele mai semnificative opere ale sale.

La 17 iunie 1906, Franz Kafka își termină studiile, tînărul doctor în drept făcîndu-și practica de *concipient* într-un birou avocațial al unui unchi al său. Dar intenția scriitorului, mărturisită în anii studenției, de a-și căuta o profesiune neutrală, care să nu-i epuizeze disponibilitățile spirituale, rezervate procesului de creație, se menține ca o aspirație constantă. La 1 octombrie 1907, el se angajează ca funcționar într-o societate semietatizată, *Assicurazioni Generali*, care se ocupă cu rezolvarea accidentelor de muncă ale lucrătorilor, în marea lor majoritate cehi, întrucît în rîndurile proletariatului praghez de odinioară se găseau foarte puțini muncitori germani. Abia acum, scriitorul, care numai din 1910 va începe să citească din încercările lui literare prietenilor săi de odinioară, M. Brod, Oskar Baum și filozoful Felix Weltsch, simte tragedia profesiunii sale apăsătoare : *...Sînt la Asigurări Generale și am totuși mereu speranța de a sta odată pe fotoliul unor țări îndepărtate, la geamul biroului unor plantații de zahăr, sau de a vedea cimitire mahomedane. Sistemul asigurărilor mă interesează, munca mea pentru moment este tristă.*

Cele opt ore de activitate birocratică îl terorizau pe Kafka, iar apăsarea lor o simțea mereu. De aceea din 30 iulie 1907, el obține un post la *Accidentele de muncă* în care lucrează numai șase ore pe zi.

Kafka a fost un funcționar corect și prompt. Scrisorile lui din această perioadă către conducerea instituției demonstrează acest lucru. Ele nu pun însă în lumină nimic din drama intimă a omului dependent, a micului funcționar strivit de profesiunea sa. Conștiincios, Kafka cerea printr-o scrisoare către superiorii săi (7 oct. 1909) să i se permită să urmeze unele cursuri de la politehnică în timpul orelor de serviciu, pentru a da un caracter și mai eficient activității sale. Venind în contact, datorită profesiunii sale, cu proletariatul ceh, Kafka denunță cu vehemență abuzurile și nedreptățile constatate în sistemul de asigurări, dezbate în presă unele aspecte nevralgice ale acestui sistem din monarhia habsburgică.

Prin conștiinciozitate și promptitudine în muncă, Franz Kafka urcă treptele ierarhiei birocratice, ajungînd în 1913 secretarul adjunct al instituției, în 1920 secretar plin, iar în 1922 secretar-șef. Privită din punctul de vedere al funcționarului obișnuit, ascensiunea scriitorului în aparatul de stat pare frumoasă. Dar Kafka era un artist, un om incapabil să se smulgă de sub tirania paperaseriei care-l copleșea, sufocîndu-l. De fapt, pe Franz Kafka nu îl tortura atît ideea de a lucra opt ore într-o profesiune colaterală, cît lipsa de eficiență a timpului pierdut, alienarea produsă de o muncă, aparent intelectuală și nefertilă. Într-o convorbire cu Gustav Janouch despre munca fizică, scriitorul cu sănătatea șubrezită afirmă plin de nostalgie : *Îmi place munca în ateliere. Mirosul lemnului tras la rîndea, cîntecul ferăstraielor, loviturile de ciocan, totul mă încîntă... Nu există nimic mai frumos ca o meserie atît de curată, palpabilă și de folos general. În afară de tîmplărie, am învățat agricultură și grădinărit. Totul era mai frumos și mai valoros decît iobăgia din cancelarie. Aparent, aceasta este ceva mai înalt și mai bun. Este doar o aparență. În realitate sîntem doar mai singuri și, de aceea, mai nefericiți. Aceasta este totul. Munca intelectuală îl smulge pe om din colectivitate. Meșteșugul practic, dimpotrivă, duce spre oameni.*

Într-o lume în care Franz Kafka nu izbutea să vadă că și arta poate să ducă spre inimile oamenilor, să devină un bun social, el se înstrăinează din ce în ce mai mult de societate, prin ceea ce numea *existența din cancelarie.* Cu toate acestea imaginea unui Kafka, străin de problemele și evenimentele mari ale epocii în care trăia, este falsă, deși el nu ajunge decît arareori la semnificația lor profundă.

M. Brod afirmă pe bună dreptate că Franz Kafka *n-a luat niciodată parte activă la luptele politice. Dar interesul lui mergea spre toate eforturile care vizează ameliorarea destinului oamenilor.*

La relatările lui M. Brod se adaugă acelea mai recente ale lui Franz Baumer, care ne informează că din primii ani de activitate la asigurări, Kafka lua parte la întru-

niri electorale, la discursuri politice, frecventa cluburi cu o anumită orientare politică. Astfel scriitorul asculta cuvîntări ale liderilor social-democrați, vizita *Clubul Mladych*, desființat în 1920 pentru propagandă antimilitaristă și anticlericală, participa la adunările unor organizații muncitorești cehe sau grupuri anarhiste, audia conferințele unui militant politic ca Michal Mares, ca și cele ale povestitorului Jaroslav Hasek. Lecturile lui în această perioadă, privitoare la problemele economice și social-politice, erau și ele eterogene, pornind de la A. Herzen și Kropotkin, și ajungînd la Malthus și taylorism.

Dar toate acestea nu duc la cristalizarea unor convingeri limpezi, privitoare la căile de ameliorare a destinului oamenilor.

Apreciind semnificația Revoluției din Octombrie din perspectiva funcționarului devotat din monarhia habsburgică, Kafka nu poate intui că începe o nouă eră în istoria omenirii.

Lumea îi apare lui Kafka pe de-a-ntregul haotică, căci dacă nu există un arbitru suprem, ființa umană nu mai are, după părerea lui, sentimentul de siguranță în viață. Într-un univers golit de existența divină, totul îi pare răsturnare, cădere, păcat, individul fiind condamnat la o existență fără sens.

Pesimismul acesta, pe care Kafka însuși îl socotește un păcat, nu anulează planurile lui de reformare a lumii. Impregnat de umanism, proiectul lui Franz Kafka despre *Comunitatea muncitorească a nonposesorilor* reprezintă o stranie utopie modernă, despre care M. Brod spunea, pe bună dreptate, că are caracterul *unei colectivități aproape monahale a muncitorilor voluntari.*

Apăsat de *celula* de lucru de la asigurări, Franz Kafka, amatorul de înot și canotaj, simte mereu nevoia să evadeze din oraș pentru a se relaxa în mijlocul naturii sau, pentru a vizita mari centre de cultură. Curiozitatea lui intelectuală neistovită îl îndemna să cunoască totul. În 1909 participă la mitingul aviatic de la Brescia, unde se găseau G. Puccini și G. d'Annunzio, după care, incitat de M. Brod, scrie schița *Aeroplanele în Brescia*, apărută în

același an în revista *Boemia*. Tot atunci apăruseră în revista lui Franz Blei, *Hyperion*, unele scrieri mai vechi : *Die Beschreibung eines Kampfes* (Descrierea unei lupte).

În anii 1910 și 1911, Franz Kafka întreprinde o serie de călătorii la Paris, Zürich, Lugano și Milano. În 1912, vizitează orașul Weimar, atras de casa muzeu a genialului Goethe. Între timp scriitorul avea să-l cunoască la Leipzig pe Ernst Rowohlt, editorul său de mai tîrziu. La invitația acestuia de a-i trimite scrieri spre publicare, Kafka se decide cu mare greutate, cunoscută fiind exigența lui deosebită față de opera de artă.

În acești ani de febrile căutări, cînd scriitorul nu-și găsea încă făgașul propriu al creației sale, starea sănătății lui se înrăutățește simțitor, o anumită hipersensibilizare, care constituie doar începutul alienării lui față de lume, ieșind din ce în ce mai puternic în evidență. Cînd Kafka notează în jurnalul său că *este despărțit de toate lucrurile printr-un spațiu gol*, descoperim în această afirmație începutul unei drame care se va dilata pînă la proporții demențiale, de care nu se mai poate elibera pînă la sfîrșitul vieții sale. Această combustiune interioară puternică, determinată și de maladia vag declanșată, îl face pe tînărul scriitor cu înclinații spre reverie, din ce în ce mai permeabil la tot felul de idei vehiculate în reuniunile literare și științifice din Praga. În casa Bertei Fanta și a Idei Freud, frecventată de Albert Einstein și de profesorul Hopf, unde Kafka venea adeseori, se purtau numeroase discuții despre teoria relativității și despre psihanaliză. Dar tot aici spiritismul și teozofia stăteau în atenția vizitatorilor, și atunci cînd Rudolf Steiner înființează la Praga *Loja Bolzano*, Kafka va crede la un moment dat că va găsi în teozofie răspunsul la dramele interioare ce-l chinuiau.

Dacă anii 1910—1911 constituie pentru Kafka doar preludiul creațiilor mari de mai tîrziu, anul 1912 este apreciat de numeroși biografi ai scriitorului ca decisiv pentru definirea profilului său spiritual. Kafka, veșnicul logodnic, niciodată capabil să ajungă să întemeieze o familie, constituie un subiect de autentică tragedie. Relațiile

dintre individ și societate în opera lui Kafka trec prin purgatoriul familiei, iar în viața sa s-a întîmplat la fel. În casa lui Max Brod, Kafka o cunoaște în 1912 pe Felice Bauer. Iubirea pentru aceasta trezește speranța împlinirii mature, a ieșirii de sub tutela tardivă a unui tată tiranic. Ea declanșează în același timp teama de existența în comun, panica neputinței de a o suporta. Scrisorile și jurnalul lui Kafka sînt mărturia alternativelor tragice, a întrebărilor fără ieșire de care scriitorul era devorat. În decembrie 1912, el nota în jurnalul său următoarele : *Un om nefericit, care nu trebuie să aibă nici un copil, este închis în mod groaznic în nefericirea lui. Nici o speranță aducătoare de înnoiri, de ajutor printr-o stea fericită.* În 1913, el afirma că prin *căsătorie (se produce) o lărgire și înălțare a existenței.*

Pe de altă parte, confruntîndu-se mereu cu el însuși, examinîndu-și întreaga viață, va exprima în același timp puncte de vedere exact contrarii. *Trebuie să fiu mult singur. Ceea ce am realizat este consecința existenței singuratice. Urăsc tot ce nu se referă la literatură... Actul sexual este pedeapsa unei fericiri în comun.*

Mînat de asemenea antinomii, Franz Kafka își anulează mereu intențiile de intrare definitivă în comunitate. Logodna cu Felice Bauer se desface la puțină vreme după înfăptuirea ei, deși drama acestei prietenii chinuitoare se prelungește pînă în 1917. Anii aceștia, care marchează un eșec domestic, capătă în conștiința lui Kafka o semnificație mult mai adîncă. El îi numește *o rană care este doar un simbol al plămînului rănit.* Dar în același timp perioada aceasta de adîncă combustiune interioară se caracterizează printr-o accentuată fertilitate în domeniul literaturii. În 1912, într-o singură noapte, scriitorul realizează acea explozie psihică cu evidente implicații autobiografice care este *Verdictul.* După aceasta scrie *Metamorfoza,* opera lui Franz, Blei, *Bestiarium literarium,* cu care se stabilesc unele analogii, apărînd abia în 1920. În anul 1914, Kafka scrie *Strafkolonie* (Colonia penitenciară), după care urmează parabola deosebit de interesantă *Vor dem Gesetz* (În fața legii) și începutul roma-

nului *Der Prozess* (Procesul). Obținerea premiului Fontane pentru *Der Heizer* (Fochistul), care constituie un fragment din romanul *America*, aduce prima recunoaștere publică a talentului său.

Prizonier al dramelor sale personale, Franz Kafka este în acest moment mai puțin preocupat de tragedia mondială care se declanșase. În jurnalul său, izbucnirea războiului este notată laconic : *Germania a declarat război Rusiei. După masă ora de înot.* Condamnarea ororilor războiului avea să apară mai tîrziu. G. Janouch notează unele opinii ale lui Kafka în acest sens abia în 1922.

Între timp starea sănătății scriitorului se înrăutățește din ce în ce mai mult. Într-o scrisoare a lui din 1917, descoperim întreaga tragedie *a omului dependent*, a funcționarului care nu-și mai poate îndeplini obligațiile de cancelarie. *Stau din nou cu febră în pat. Temperatura de seară nu mai este pentru mine o surpriză, dar febra de dimineață mă face să nu îndrăznesc să părăsesc patul. Nu știu cum să mă scuz față de direcție. Sper că mîine va fi posibil să mă duc la birou ca să dictez pînă la sfîrșit pentru domnul director (textul) privitor la fabrica Skoda, iar miercuri să pot pleca la țară.*

În această perioadă cererile de concediu medical ale scriitorului, care trecea dintr-un sanatoriu în altul, sperînd încă în ameliorarea sănătății, se înmulțesc. O iluzorie atașare de viață se produce mereu prin iubire. În 1918, scriitorul se logodește cu Julie Wohryzek, în 1920 se declanșează acea puternică iubire pentru Milena Jesenka, ziaristă și scriitoare, care traducea operele lui Kafka în limba cehă. În 1922 renunță și la aceasta și se retrage încă o dată în singurătatea lui de miriapod. În acest timp procesul de realizare a romanului *Castelul* înainta cu eforturi chinuitoare.

La Müritz, stațiune balneară și climaterică situată în apropiere de Stettin, Kafka o cunoaște în 1923 pe Dora Dymant, fapt care îl determină să facă o ultimă tentativă de realizare a unei comunități sociale, simbolizate de familie. Așa are loc evadarea scriitorului din Praga la Berlin, unde cu puțină vreme înainte de moarte trăiește

o provizorie fericire, oferită de viața de familie. Dar inflația care bîntuie Germania în acești ani anulează orice iluzie. Scrisoarea pe care Kafka o trimite din Berlin (20 decembrie 1923) directorului asigurărilor din Praga comunică doar o parte din privațiunile materiale pe care le îndură. În 1924, scriitorul este adus în clinica profesorului Hayek din Viena. Sensibilitatea lui grav rănită suporta cu greu tratamentul de serie. Prietenii săi devotați îl mută în sanatoriul Kierling de lîngă Viena. Boala avansa repede, afectînd și coardele vocale. În ultimul timp Kafka nu mai putea comunica decît prin scris. Disperat, își smulge tubul de oxigen și moare la 3 iunie 1924.

*

Într-o convorbire cu G. Janouch (1921) Franz Kafka afirmă că *frica de moarte este numai rezultatul unei vieți neîmplinite*. Într-adevăr, scriitorul se stinge din viață cu un asemenea sentiment, sfîrșitul lui prematur retezînd cu brutalitate un talent în plină forță de creație. De aici se desprinde poate o anumită incertitudine privitoare la valoarea operei sale, astfel ia naștere și acel testament straniu lăsat posterității prin scrisoarea adresată lui Max Brod. Dorința lui Kafka exprimată pe această cale este asemuită de un istoric literar cu un autodafeu postum, rezervat scrierilor sale.

Traversînd un univers, comparat cu un labirint tenebros, din care Kafka, asemenea eroilor săi, nu găsește o cale de ieșire, scrie : *Dragă Max, ultima mea dorință : toate operele mele postume (din dulapul de cărți, șifonierul de rufe, biroul de lucru, de acasă sau de la birou, sau oriunde le vei găsi), jurnale zilnice, manuscrise, scrisori proprii, străine, semnate, totul, fără rezervă, a nu se citi, a se arde ; la fel tot ceea ce este scris sau semnat, ce ai tu sau alții, rugîndu-i în numele meu. Scrisorile care nu îți sînt date, să fie obligați cel puțin să le ardă (cei care le au).*

Pe un alt bilet, testamentul acesta continuă cu unele precizări care țin de ordinul ierarhizărilor estetice pe care Kafka le face în cele din urmă clipe ale vieții asupra operei sale.

...Ultima mea dorință în privința a tot ceea ce am scris : din tot ce am scris rămîn numai cărțile Verdictul, Fochistul, Metamorfoza, Colonia penitenciară, Medicul de țară și povestirea Campionul foamei. (Cele cîteva exemplare din Contemplații pot să rămînă, nu vreau să facă nimeni efortul de a le topi, dar nu trebuie retipărite.) Dacă afirm că cele cinci cărți și povestirea rămîn, nu vreau să spun că doresc să fie retipărite și transmise timpurilor viitoare. Dimpotrivă, pot să se piardă, aceasta corespunzînd dorinței mele personale. Vreau doar, din moment ce tot există, să nu opresc pe careva să le păstreze, dacă îi face plăcere... Totul, în afară de acestea, să fie ars, și cît mai curînd posibil, te rog. Franz.

Întotdeauna credincios prietenului său, Max Brod nu i-a respectat testamentul, iar astăzi posteritatea critică și-a spus de multă vreme cuvîntul asupra întregii opere a scriitorului, care *„din moment ce tot există"*, trebuie judecată în totalitatea ei. Nu este doar prima dată cînd între aprecierile subiective ale creatorului și examenul critic al posterității apar deosebiri frapante.

În orice caz, testamentul literar al lui Kafka pune în lumină o rară exigență, pe care un artist o aplică cu neîndurare asupra propriei sale opere.

Referindu-se la mesajul operei lui Kafka, R. M. Albérès afirmă în *Histoire du roman moderne* (1962) că scriitorul *a construit în mod deliberat povestiri neinteligibile, o lume inexplicabilă și ireductibilă la un comentariu rațional.*

Confruntarea acestui punct de vedere cu profesiunea de credință a scriitorului subliniază precaritatea argumentelor, *Orice operă reală de artă*, scrie Kafka, *este un document... o dovadă.* Acest act rezultă dintr-o investigare a conștiinței, invadată de o realitate imensă, de care artistul se poate elibera prin comunicarea gîndurilor sale. Față de materializarea actului imperios de co-

municare Kafka nu rămîne niciodată indiferent. *Orice cuvînt scris este un document personal.* Transfigurat în operă de artă, acest document angajează întreaga personalitate, de aceea, precizează scriitorul, arta *este de fapt tragică.*

În relaţia dintre artist şi realitate, lucrurile cele mai eterogene izbesc retina, se fixează şi *„sînt fotografiate"*, de aceea Kafka va spune la un moment dat că povestirile lui *„sînt un fel de-a închide ochii"*. Dar scriitorul nu este doar un factor pasiv, care se lasă invadat şi strivit de lucruri, de aparenţe. *Prezentul (care) este schimbare şi transformare,* trebuie investigat prin traversarea şi înlăturarea aparenţelor, poezia nu este minciună, ci *poetizarea unei esenţe.* Kafka face o stranie distincţie între poezie şi literatură. Prima duce la confesiune, trezeşte, ultima, spune el, este un simplu act de amuzament, un narcotic. Artistul nu poate face, după părerea lui Kafka, o investigaţie profundă în conştiinţa sau în realitatea imediată prin mijloace pur raţionale, visul are menirea să dezvăluie reprezentările din spatele realităţii, ceea ce constituie elementul zguduitor al artei şi grozăvia vieţii. Realizîndu-şi propria imagine, Kafka nu concepe artistul ca pe un gigant, dimpotrivă, arată el, în realitate *poetul este întotdeauna mult mai mic şi mai slab decît elementele sociale medii. De aceea el simte greutatea existenţei pămînteşti mult mai intens, mai puternic decît alţi oameni. Cîntecul lui este pentru el personal un strigăt. Arta este pentru artist suferinţă, de care se eliberează pentru o nouă suferinţă.*

Evident, această viziune a lui Kafka despre artă şi creatorul ei exprimă o experienţă proprie.

El comite însă greşeala de a o împărtăşi ca pe o lege inerentă a raportului dintre artist şi societate.

De altfel, întreaga operă literară a lui Franz Kafka este construită pe un leit-motiv esenţial, furnizat de relaţia dintre individ şi societate, pe care autorul îl despică în diferite nuanţe, potenţîndu-l uneori pînă la transfigurare într-un mit criptic, care ne lasă doar să aproximăm

conduita ființei umane în căutarea unui absolut abscons și impermeabil.

Povestirile, ca și romanele lui Franz Kafka, au structura unor fabule sau parabole extinse. Implicit, morala lor nu este decît arareori univocă, de unde și multitudinea interpretărilor posibile.

Fuziunea aceasta dintre fabulă și parabolă, variabilă de la o operă la alta, are consecințe notabile și asupra structurii interne a operelor kafkiene. Tendința de esențializare este mereu prezentă. Niciodată aglomerată de bogate evenimente, narațiunea din operele scriitorului praghez se caracterizează printr-o mare simplitate. Puține, personajele trăiesc sau prizează realitatea doar prin anumite coordonate ale existenței. Numele lor de obicei nu au nici o semnificație deosebită, deoarece personajele kafkiene sînt *simboluri*, create prin referință la familie, societate și legile ei apăsătoare, sau la întregul univers. De aceea se pot chema Beținul, Cel care se roagă, Maestrul foamei, Josef K, apelativul vizînd un anumit arhetip, cu valențe foarte cuprinzătoare, menite să sugereze *condiția umană* în general.

Ideea că omul nu poate ajuta pe om, imposibilitatea comunicării, tragedia singularizării, toate aceste motive care traversează întreaga operă kafkiană, sînt prefigurate în scrierile de debut, unde nu înregistrează forța dramatică pe care autorul le va imprima-o mai tîrziu. Povestirile publicate de Kafka în diferite periodice, între anii 1907—1910 sînt ilustrative din acest punct de vedere. *Convorbirea cu Cel care se roagă (Gespräch mit dem Beter)* nu este nimic altceva decît o ilustrare artistică a neputinței de comunicare între oameni. Tînărul care se roagă, cu o falsă ardoare, undeva într-o biserică, nu este un fanatic, ci un exilat în existență, pentru care rugăciunea este unica modalitate *de a se face privit de oameni.*

Dornic de integrare în comunitate, proscrisul care se roagă nu are nici o clipă sentimentul că *celălalt este infernul,* acesta reprezentînd pentru el sursa de comunicare. Integrarea în comunitate este barată de lucruri și oameni. Prizarea lucrurilor se produce la eroii lui Kafka într-o

altă manieră decît aceea prezentă la Sartre. În vreme ce eroul sartrian se comportă față de lucruri ca un creator, scoțîndu-le din neant prin investirea cu noi semnificații, la Kafka subiectivizarea realității va duce la divorțul față de lume. Evident că scriitorul nu explică acest divorț doar prin motive de ordin gnoseologic, legile unei societăți compuse din celule fără vase de comunicare fiind premisa de bază a tragicei singularizări.

Operele de debut ale lui Kafka lasă impresia unei continue experimentări, dictate se pare de căutarea locului ființei umane în univers. La întrebările puse și sugerate de conduita tatălui său — cine ești tu, ce vrei, încotro te îndrepți — scriitorul încearcă să răspundă de la începutul creației lui literare, deși va muri cu sentimentul tragic al agrimensorului din *Castelul*, declanșat de durerea neajungerii la țintă.

Ca și *Cel care se roagă*, personajul din *Convorbire cu omul beat (Gespräch mit dem Betrunkenen)* este și el invadat de lucruri, amenințat de dizolvare. Introducerea în conflict se face și aici, ca în operele mari de mai tîrziu, brusc : *„Cînd ieșeam pe poarta casei cu pași mărunți, am fost subit copleșit de cer cu bolta lui, de lună și stele, de Piața Ringului și primărie...“*

De sub teroarea lucrurilor, personajul fără nume, cu o personalitate nimicită, găsește o altă cale de ieșire decît în povestirea anterioară, anticipîndu-l într-un anume fel, pe Antoin Roquentin, eroul lui Sartre. Această cale este uitarea *„numelor adevărate ale lucrurilor“*, investirea lor cu *„nume întîmplătoare“*. *„De ce nu mai ești atît de curajoasă*, îi spune bețivul lunii... *dacă te numesc hîrtie uitată de lampă, de o culoare ciudată ?...“*

Dar stăpînirea naturii printr-o excesivă dilatare a conștiinței nu devine, ca la Sartre, mai tîrziu, un act creator continuu. Proiectarea arbitrară a combustiunii interioare asupra lucrurilor se realizează numai în stare de euforie. Încercînd să se definească prin raportare la lucruri, personajul traumatizat nu capătă consistență.

De la început se observă la Kafka ideea că alienarea nu are numai determinative sociale. Omul pare a fi on-

tologic condamnat la singurătate, efortul lui de integrare în comunitate este impresionant prin tentativa mereu repetată, dar nul. Speranța, veșnic stimulatoare îi împrumută ființei umane din opera lui Kafka ceva din aureola miticului Sisif.

Este semnificativ faptul că nici în etapa de debut, scriitorul care-și transcrie propria biografie intelectuală în operă, nu comite indiscreții. Scrise la persoana întîi, povestirile acestea lasă impresia unei totale detașări, narațiunea evoluînd fără sentimentul participării autorului. Alienarea personajului pare astfel urmărită dintr-un dublu unghi de vedere, dintre care unul aparține societății, altul scriitorului. Mimarea atît de firească a acestei distanțări față de faptele narate duce la realizarea unui efect de înstrăinare, mult mai puternic decît acela pe care Brecht, de exemplu, ni-l comunică prin operele sale dramatice.

Că în *Copii pe drumul de țară (Kinder auf der Landstrasse)*, de pildă, detectăm o tristă dramă familiară cu implicații autobiografice este cert. Comunicarea ei are însă răceala unui detaliu cotidian. De fapt toate dramele de care personajele lui Franz Kafka iau act sînt receptate cu o anumită liniște. Panica se declanșează mai tîrziu, cînd conștiința punerii într-o anumită situație absurdă impune căutarea unei soluții salvatoare.

Într-o zi forfota mulțimii din povestirea menționată, privită din leagănul din grădină unde se juca un copil, îl face pe acesta să știe ce este singurătatea. Dar de furnicarul uman îl despărțea ziua grilajul grădinii și seara perdeaua locuinței. Cum universul nu a căpătat încă în opera lui Kafka aspectul unui labirint, porțile, ușile, spinii, tainele, care barează orice drum spre un țel, nu au apărut nici ele.

Copilul ajunge între copii, prezența în colectivitate fortificîndu-i năzuința de independență, nostalgia comunicării. Cînd noaptea se lasă el nu se mai întoarce acasă. Evadarea din singurătate trebuie și poate să fie ireversibilă. Copilul pleacă singur undeva spre sud, unde oamenii *„nu obosesc niciodată"*. Narațiunea aceasta este una din puținele creații ale lui Kafka, în care omul nu moare,

devorat de tragedia împlinirii, neputincios și singur pe itinerarul dintre alternativa aleasă și realizarea ei. *Contemplațiile* lui Franz Kafka, dintre care am semnalat unele în mod deosebit, reprezintă prima etapă din creația sa literară. Ele prefigurează coordonatele pe care va evolua opera scriitorului, dar nu și efectele tragice adînci pe care acesta le realizează în scrierile de mai tîrziu.

Verdictul (Das Urteil) povestire publicată în 1913, în *Arcadia,* oferă cititorului o primă confruntare severă cu specificul și frumusețea artei kafkiene. Apreciate în grabă, elementele anecdoticii nu transmit nimic deosebit. Ele însumează doar o suită de fapte diverse, organizate într-un anumit mod. Stînd la fereastră, negustorul Georg Bendemann își aduce aminte de prietenul său plecat în Rusia de multă vreme. Destinele lor au evoluat cu totul diferit. Georg Bendemann face afaceri prospere, este gata să se logodească, iar amicul său, bolnav, a înregistrat numai eșecuri. Rechemarea lui în țară părea plină de dificultăți. Odată făcută, ea ar fi subliniat situația tragică a unui învins. Acceptată, nu oferea certitudinea refacerii prietenului plecat.

Georg Bendemann simte nevoia să se confeseze tatălui său bolnav, retras din viața de afaceri. Revederea bătrînului după multă vreme îl șochează. Camera acestuia era îngrozitoare.

Dar în fața tatălui, confesiunea trebuie dusă pînă la capăt. Acesta dorește să știe *„întregul adevăr"*. Povestirea lui Georg despre prietenul de la Petersburg, invitat la logodnă, i se pare incredibilă. Fiul său nu poate avea prieteni ; tînărul acela nefericit, aflat departe, căruia bătrînul i-a scris mereu, ar fi fost un fiu pe placul inimii lui.

Pe neașteptate, fluxul faptelor capătă o intensitate dramatică deosebită. Tatăl lui Georg devine o adevărată întruchipare a spiritului justițiar. Pentru lipsa de răspundere, Georg este condamnat de către tatăl său la moarte prin înec. Trecînd prin forfota mulțimii, el se aruncă în apă, nu înainte de a spune : *„Dragi părinți, eu v-am iubit totuși mereu."*

Verdictul, ca și alte opere ce reprezintă aspectele majore ale creației lui Kafka, nu poate fi însă înțeles prin simpla adiționare a faptelor care compun fabula. Ele pot sta tot atît de bine la baza unei melodrame lacrimogene. Evenimentele nu sînt în *Verdictul* decît „*semnele*", simptomele unei realități tragice, mult mai adînci. Detectarea acestei realități în *Verdictul* se produce lent, Georg fiind condus printr-un chestionar psihologic spre zonele abisale ale conștiinței lui, unde se conturează culpa tragică ce-l mînă inevitabil spre moarte.

Culpa tragică din *Verdictul*, hibrisul, are determinante sociale și etice. Între conștiința lui Georg Bendemann și finalitatea exterioară a existenței lui se interpun lucrurile, convenientele. Atașamentul față de obiecte, fixația succesului duce însă la o stare de somnolență care întrerupe confruntarea cu conștiința și facilitează abandonarea comandamentelor etice elementare. Solicitat de convenientele exterioare, individul se alienează de eul său propriu, dizolvîndu-i-se orice răspundere umană. Într-un asemenea moment, spiritul justițiar al tatălui se transformă într-un mit sacral, simbolizînd inflexibilitatea destinului. Pentru Georg Bendemann, alternativa unei ameliorări nu mai există. Moartea biologică pune capăt unei lente și inconștiente dizolvări etice. Străfulgerarea finală a lucidității este paralizantă. Fiul așteaptă ca tatăl să rostească condamnarea. Parabola din *Verdictul* are implicații etice evidente. Plurivalența lor se conturează însă între granițele sociologiei și cele ale teologiei. Simbolurile kafkiene încep să plutească astfel într-o voită nedeterminare. Cronica faptelor este relatată prin mimarea unei narațiuni vidate de orice participare afectivă, autobiografia cu mitul tatălui tiranic se dizolvă astfel într-o parabolă care, prin structura ei, permite realizarea unor ingenioase efecte de distanțare.

Convenția artistică din *Metamorfoza (Die Verwandlung)*, narațiune finisată în 1913 și publicată în 1915, este relativ aceeași ca și în *Verdictul*, doar unele din modalitățile ei de realizare sînt diferite. Și aici parabola are

o morală prezumtivă implicată, iar anecdotica este o criptogramă cu sensuri ce se cer detectate.

Fluxul epic al povestirii pare desprins dintr-un basm macabru de E.T.A. Hoffmann. Un comis-voiajor, asupra căruia apasă responsabilitatea existenței întregii familii, saturat de deșteptările matinale, călătoriile continue, viața lipsită de tihnă în general, se transformă într-un miriapod odios, păstrîndu-și mai toate atributele gîndirii omenești. Tulburată în existența ei calmă, familia lui Gregor Samsa îl claustrează într-o cameră izolată, tatăl, mama și sora fiind nevoiți să muncească. Prin această metamorfoză Gregor Samsa devine pentru familia lui o povară. Relațiile neutrale, somnolente, se convertesc în acte de ură. Gregor își așteaptă moartea, dorită și de familia lui. Cînd sfîrșitul miriapodului odios se produce, el este constatat cu mătura de slujnică, moartea lui Gregor aducînd o relaxare adîncă în rîndurile membrilor familiei.

Prezente în *Verdictul*, stările halucinante se convertesc în *Metamorfoza* într-o adevărată lume onirică, pe care scriitorul o investighează cu minuțiozitatea unui riguros clinician. Transferul acesta într-o lume onirică se produce subit, excesul de detalii care o sugerează rezultînd din fuziunea dintre o realitate aparentă și absurdă și o viață interioară dilatată, ultragiată, care permite explozia subită spre adîncuri.

Îndreptată spre concret, investigația universului oniric din *Metamorfoza* are drept consecință o aglomerare de detalii, descrierea minuțioasă nefiind însă o garanție a clarității sensului operei. Arta lui Kafka din *Metamorfoza* este barocă, cîmpul de vedere al lui Gregor Samsa, care realizează un film oniric al vieții, fiind restrîns. De aceea și detectarea sensurilor operei comportă numeroase discuții. Distincția între victimă și vinovați devine astfel foarte dificilă. În monografia sa despre Franz Kafka (1962), Helmut Richter afirmă că în *Metamorfoza se transformă un om care a refuzat misiunea sa umană*, semnificația miriapodului fiind existența parazitară. Dacă în *Verdictul* atașamentul exclusiv de profesie este grav sancționat prin moarte, în *Metamorfoza* refuzul atașamentului duce

la același epilog tragic. S-ar părea că în confruntare cu viața, esența umană nu se definește creator, nici prin afirmație, nici prin negație, un univers absurd făcînd să planeze asupra omului o damnare implacabilă de ordin ontologic.

Întrebărilor atît de grave ale tatălui din cunoscuta scrisoare, Franz Kafka le răspunde oare numai prin negații? Pot constitui implicațiile autobiografice din *Metamorfoza* un chinuitor și gratuit act de autoflagelare? Simbolul tatălui atotputernic este echivalent cu acela al tatălui drept? Iată doar cîteva din întrebările la care discutarea *Metamorfozei* impune căutarea unor răspunsuri satisfăcătoare.

Cînd Gustav Janouch îi atrage scriitorului atenția asupra unor asemănări dintre numele personajului din *Metamorfoza* și numele său, schimbarea lui Kafka în Samsa părîndu-i-se o *criptogramă*, autorul precizează : *Nu este o criptogramă, Samsa nu este întru totul Kafka. Metamorfoza nu este o mărturisire, cu toate că într-un anume sens, este o indiscreție... Visul din Metamorfoza*, precizează scriitorul, *dezvăluie realitatea.*

Realitatea din *Metamorfoza* ni se pare tragică, nu pentru că omul nu răspunde chemării sale, ci pentru că această chemare este absolutizată, convertită într-un mit al utilului. Societatea capitalistă, în care Gregor Samsa trăiește, îl transformă într-o celulă infimă, angrenată în legile neiertătoare ale concurenței. Atunci cînd individul își pierde eficiența practică imediată, el nu mai valorează nimic, fiindcă pe alte coordonate, tentativa evaluării lui nu poate avea loc. Tragedia aceasta a trăit-o și Kafka, al cărui tată așeza totul doar sub zodia utilității practice.

Alegoria din *Metamorfoza*, care reia un procedeu artistic de o existență milenară, se unicizează astfel prin semnificația simbolică pe care scriitorul știe să i-o confere. Această semnificație are însă asemenea valențe generalizatoare, încît tragedia alienării lui Gregor Samsa de propria sa familie și de lumea burgheză cu miturile ei utilitariste mărginite, se transformă și ea prin caracterul ab-

solutizant, conferit de scriitor, într-o tragedie a alienării ființei umane, determinată de propria sa condiție de existență. Societatea burgheză și statul birocratizat, conduse după legi tiranice, absurde, devin un *Leviathan*, un monstru uriaș și atotputernic cu forțe nivelatoare, care ucid personalitatea, anulează inițiativa umană, nimicesc libertatea individului. Izolată de viața ei proprie ființa umană este anulată de această mașină statală imensă, cu legile ei nevăzute și necruțătoare.

De la *Leviathan*-ul lui Hobbes, care a alimentat gîndirea iluministă europeană, și pînă la romanul lui Julien Green cu același titlu, motivul statului și al societății leviatanice acaparatoare și dizolvante a stat mereu în atenția sociologilor și scriitorilor.

Societatea burgheză contemporană, situată sub zodia mașinismului modern, care transformă individul într-un robot, valorificat doar pe coordonatele rentabilității lui funcționale, a căpătat de multă vreme toate atributele unei orînduiri leviatanice. Numeroși scriitori din țările occidentale, apăsați și ei de legile dure ale statului leviatanic, au reținut acest aspect al vieții contemporane și l-au înfățișat în operele lor. De la *Potopul* lui Stefan Andres, *1984* de S. Orwell, *Nevinovații* de Hermann Broch, pînă la teatrul lui T. S. Eliot și Jean Anouilh cu semnificativa sa *Antigona*, înregistrăm prezența unui motiv literar de largă circulație, realizat din unghiuri de vedere diferite de către scriitorii contemporani.

Franz Kafka abordează și el acest motiv literar în cele mai reprezentative opere ale sale. *Colonia penitenciară (In der Strafkolonie)*, scrisă în 1914 și publicată în 1916, este una dintre cele mai tragice parabole literare ce s-au scris pe această temă. Societatea leviatanică este reprezentată aici de o colonie de pedeapsă, în care comandantul mort fusese *soldat, judecător, constructor, chimist, desenator*. Asemenea atribuții sînt transmise ultimului ofițer care mai credea cu același fanatism în eficacitatea metodelor acestuia. Oamenii din colonie sînt cu toții niște condamnați, *principiul după care se iau hotărîrile*

este următorul : vina e întotdeauna mai presus de orice îndoială.

Apărarea este deci inutilă și nici nu are loc vreodată. Sentința nu este nici ea cunoscută dinainte. Comunicarea verbală nu mai are semnificație, din moment ce o demonică și ingenioasă mașină o va înscrie cu dinții ei de fier pe corpul condamnatului, sentința repetîndu-se mereu pînă la moartea lui definitivă.

Într-un asemenea univers, legea are o supremație demonică. Ea nu este explicată sau comentată. Ființa umană se supune docil acestei legi misterioase, iar atunci cînd încearcă să i se împotrivească, este strivită lent de mașina care-și imprimă în carne legea ultragiată. Soldatului condamnat i se va scrie deci pe trup : *Cinstește-l pe superiorul tău.* Vina lui constă în faptul că a adormit *în timpul serviciului. Datoria lui este, de fapt, să se scoale la fiecare oră, cînd bate ceasul, și să salute în fața ușii căpitanului.*

Umilă, ființa umană trebuie să aștepte trează împlinirea grației, pe care o deține o voință superioară, tiranică și arbitrară, față de care individul nu are nici o putere, relația dintre el și lege punîndu-l în permanență sub zodia unei culpe necunoscute, față de care *condamnatul manifesta o asemenea supunere de cîine, încît aveai impresia că-l poți lăsa să umble liber pe povîrnișurile din jur și că, pentru a începe execuția, n-aveai decît să fluieri, iar el ar fi venit numaidecît.*

Într-o asemenea societate leviatanică, oamenii sînt simple obiecte, supuse unei legi implacabile, a cărei împlinire arbitrară o rezolvă o singură persoană, judecătorul-călău. Societatea aceasta, ce-l strivește pe individul redus la o celulă infimă, nu va avea adeziunea scriitorului. Ororile ei sînt descrise cu minuțiozitatea pe care *noul obiectivism* o aducea în literatura germană. Dispunerea detaliilor este și aici de asemenea natură, încît pune în lumină o existență infernală, absurdă, care are ceva din imaginile apocaliptice ale lui Hieronymus Bosch.

Dacă un sociolog modern ca Richard F. Behrendt găsește drept simptomatice pentru epoca noastră *vacanța*

autorității și *criza sentimentului de apartenență*, pentru Franz Kafka autoritatea tiranică, legea atotputernică și anxietatea dependenței indică imaginea vremii în care scriitorul trăia.

Personajul kafkian este o esență căruia îi este refuzată împlinirea prin existență. Eroii scriitorului praghez nu trăiesc drama opțiunii, impusă de soluțiile diferite pe care viața le oferă. Ei nu pot alege libertatea și nu se pot deci alege pe ei înșiși, pentru că lor libertatea le este ontologic refuzată, dependența eroilor lui Kafka nefiind doar socială, ci un dat implicit al condiției umane.

Asupra eroilor lui Kafka apasă angoasa responsabilității pentru o culpă deseori necunoscută, justificată și sancționată printr-o lege misterioasă, impenetrabilă. Aplecat asupra propriilor mistere ale conștiinței, atît de greu de descifrat, Franz Kafka transformă dezideratul comunicării lor într-un program poetic, epicizînd drama tainelor insolubile ale personalității sale, apăsată de o societate habsburgică, leviatanică, și convertindu-le într-o dramă cosmică. *Am căutat întotdeauna*, precizează scriitorul, *să comunic ceva necomunicabil, să explic ceva inexplicabil, să povestesc despre ceva ce am trăit pînă în măduva oaselor. De fapt, este posibil să nu fie nimic altceva, decît acea frică de care s-a vorbit atît de mult, acea angoasă extinsă peste tot, frica față de cel mare, ca și față de cel mic, frică spasmodică înaintea cuvîntului rostit. Este posibil ca această frică să nu fie doar spaimă, ci nostalgia după ceva, care este mai mult decît acea anxietate iritantă.*

Ideea de a transmite ceva incomunicabil, care poate fi în ultimă instanță nostalgia spre ceva, se corelează cu convingerea că *omul nu poate trăi fără o încredere în ceva, indestructibilă în sine, cu toate că indestructibilul ca încredere poate să-i fie veșnic ascuns.*

Parabola din *În fața legii (Vor dem Gesetz)* ilustrează tocmai această dramă a încrederii în ceva, polarizînd o existență umană în jurul unui mister care nu se dezvăluie.

autorității și *criza sentimentului de apartenență*, pentru Franz Kafka autoritatea tiranică, legea atotputernică și anxietatea dependenței indică imaginea vremii în care scriitorul trăia.

Personajul kafkian este o esență căruia îi este refuzată împlinirea prin existență. Eroii scriitorului praghez nu trăiesc drama opțiunii, impusă de soluțiile diferite pe care viața le oferă. Ei nu pot alege libertatea și nu se pot deci alege pe ei înșiși, pentru că lor libertatea le este ontologic refuzată, dependența eroilor lui Kafka nefiind doar socială, ci un dat implicit al condiției umane.

Asupra eroilor lui Kafka apasă angoasa responsabilității pentru o culpă deseori necunoscută, justificată și sancționată printr-o lege misterioasă, impenetrabilă. Aplecat asupra propriilor mistere ale conștiinței, atît de greu de descifrat, Franz Kafka transformă dezideratul comunicării lor într-un program poetic, epicizînd drama tainelor insolubile ale personalității sale, apăsată de o societate habsburgică, leviatanică, și convertindu-le într-o dramă cosmică. *Am căutat întotdeauna*, precizează scriitorul, *să comunic ceva necomunicabil, să explic ceva inexplicabil, să povestesc despre ceva ce am trăit pînă în măduva oaselor. De fapt, este posibil să nu fie nimic altceva, decît acea frică de care s-a vorbit atît de mult, acea angoasă extinsă peste tot, frica față de cel mare, ca și față de cel mic, frică spasmodică înaintea cuvîntului rostit. Este posibil ca această frică să nu fie doar spaimă, ci nostalgia după ceva, care este mai mult decît acea anxietate iritantă.*

Ideea de a transmite ceva incomunicabil, care poate fi în ultimă instanță nostalgia spre ceva, se corelează cu convingerea că *omul nu poate trăi fără o încredere în ceva, indestructibilă în sine, cu toate că indestructibilul ca încredere poate să-i fie veșnic ascuns.*

Parabola din *În fața legii (Vor dem Gesetz)* ilustrează tocmai această dramă a încrederii în ceva, polarizînd o existență umană în jurul unui mister care nu se dezvăluie.

În fața legii stă un paznic. Un om de la țară se prezintă și cere voie să intre. Dar paznicul îi spune că deocamdată nu-i poate permite să intre. Omul se gîndește, se gîndește, apoi întreabă dacă îi va fi îngăduit să intre mai tîrziu. „E posibil, spune paznicul, dar nu acum".

Pentru prima dată imaginea lumii ca labirint apare în opera lui Kafka în toată plinătatea ei. De o parte se găsește ființa umană al cărei superlativ de viață este cunoașterea, la celălalt capăt se află misterul insolubil, simbolizat prin lege, tată, comunitate etc. Între omul venit de la țară și lege sînt bariere de nepătruns, reprezentate de paznici numeroși, porți închise și impenetrabile, care doar cîteodată lasă să se vadă din *beznă o strălucire ce țîșnește veșnic prin ușa legii.*

Încrezător dar neputincios, personajul kafkian așteaptă o viață întreagă. Fiind într-o stare de dependență, el nu poate întreprinde nimic. El nu poate alege, dar poate fi eventual ales pentru revelarea misterului. Actul acesta generos, care să-i înlăture anxietatea așteptării, nu se produce însă niciodată. Omul moare și, prin *intrarea făcută numai pentru el,* grația de a pătrunde în labirintul legii, nu are loc. Vidată de orice sens, existența lui suspendată în absurd se dizolvă steril prin gestul nefecundat de fericirea cunoașterii. Este evident că parabola din povestirea *În fața legii* reprezintă o abstracțiune în care o realitate istorică dată este încifrată, elementele de alegorie nefiind nimic altceva decît o *„realitate codată"*, în care poziția omului în univers este exprimată prin semne, simboluri, atitudini ce sugerează omul în general, nu insul inocent, cazul particular.

Totodată, parabola pune în lumină tragedia existenței individului dependent, a cărui prezumtivă împlinire spirituală, umană, depinde de forțe exterioare, impenetrabile. De aceea angajarea individului în această cursă aventuroasă de străbatere a întunecatelor coridoare labirintice se soldează întotdeauna cu moartea, ce marchează un eșec social și ontologic.

Exprimată la modul abstract în parabola *În fața legii,* imposibilitatea valorificării omului prin forțele sale pro-

prii capătă un fundal social larg și o altă motivare mult mai profundă în romanul *America*. Caracterul de fragment pe care romanele *America*, *Procesul* și *Castelul* le au din cauză că autorul nu a izbutit să le sfîrșească, amputează însă imaginea realității și face mult mai dificilă interpretarea lor. Sensurile majore ale acestor opere se lasă totuși descifrate, relația dintre individ și statul leviatanic, nimicitor al năzuințelor și personalității umane, fiind abordată aici din cele mai variate unghiuri de vedere.

Tînărul Karl Rossmann din romanul *America* aspiră la independență. Alungat din familie pentru că a sedus o slujnică, adolescentul pătruns de spiritul dreptății pleacă cu vaporul spre America, cu gîndul de a se valorifica prin muncă, prin forțe proprii. Dar traversînd barierele familiale care îi anulau orice independență, el va găsi în America altele. Aici îl așteaptă un unchi bogat, om de afaceri și senator de prestigiu, care, luîndu-l în casa sa, îl va supune din nou unei voințe străine. Supunîndu-se voinței celuilalt, Karl Rossmann își păstrează totuși o anumită detașare față de lumea afacerilor în care unchiul său îl introduce. El constată că aici nimeni *nu avea voie să spere la mila altuia*, aici numai *cei fericiți păreau... să se bucure de fericire*.

În spiritul unei lumi în care domnea mitul utilului, Karl este pregătit de unchiul său pentru a deveni rentabil societății. Dorind să-l atașeze exclusiv lucrurilor spre care trebuia să-și îndrepte atenția, senatorul îi răpește de fapt lui Karl Rossmann orice posibilitate de a mai decide asupra existenței sale.

Atunci cînd un prieten al unchiului, Pollunder, îl invită pe Karl în vila sa de la țară, el pleacă fără consimțămîntul senatorului. Călcarea unei hotărîri duce la anularea unui mod de existență. Scrisoarea unchiului, ce i se dă la miezul nopții, este limpede : *„Te-ai hotărît în această seară să pleci împotriva voinței mele, rămîi la această hotărîre întreaga ta viață.“* Hotărîrea nu pare a avea asupra lui Karl un efect paralizant. Izgonit din familie pentru o culpă banală, el năzuiește să se integreze în comunitate,

unde să-şi valorifice calităţile, trăind prin forţa lui creatoare, menită să-i justifice condiţia umană. Dar accesul spre comunitate este barat de numeroase obstacole. Cei doi şomeri, Robinson şi Delamarche, pe care Karl îi cunoaşte în peregrinările sale, sînt nişte escroci. Comunitatea cu aceşti năpăstuiţi ai societăţii, infestaţi incurabil de morbul răului, nu este posibilă. Karl se desparte de ei şi devine liftier de hotel. Acest pretext va fi folosit de Franz Kafka pentru a pune în lumină viaţa chinuită a unor oameni, anulaţi de o existenţă în care totul este mecanizat, unde incidentele particulare nu pot să existe. O foarte scurtă absenţă a lui Karl Rossmann din faţa liftului duce inevitabil la concedierea lui. O nouă tentativă de reabilitare, prin evaluarea propriilor calităţi în societate, eşuează în mod absurd.

Căutînd o lume la care să poată adera prin independenţa pe care i-o asigură munca, tînărul Karl, rămas fără adăpost, trece prin purgatoriul unei false comunităţi, oferită de ciudatul menaj Robinson-Delamarche şi o suspectă şi bogată cîntăreaţă, Brunelda.

Dar aici, adolescentul care năzuia spre o viaţă liberă este sclavul capriciilor unor inşi de la marginea societăţii. Naraţiunea se întrerupe, după ce luăm act de faptul că Rossmann nu-şi pierduse nădejdea într-o existenţă care să-i ofere libertatea.

Acestei dorinţe, scriitorul îi răspunde printr-o utopie literară, într-un capitol care pare a fi şi finalul romanului *America, Teatrul naturii din Oklahoma.* Afişul care anunţă că *Fiecare este binevenit. Cine vrea să devină artist să se anunţe. Noi sîntem un teatru care poate folosi pe oricine. Fiecare la locul său,* constituie o invitaţie şi pentru Karl Rossmann.

Avatarurile existenţei adolescentului, dornic să se fixeze într-o comunitate care să-i garanteze independenţa, se opresc aici. Dar şi salvarea pe care o oferă arta în această utopie literară, unde comunitatea se găseşte sub zodia frumosului, care face pe oricine util, pare să fie pentru Karl Rossmann doar parţială. Într-o lume de artişti, el este doar un tehnician util artei.

Apropierile ce se fac între romanul *America* și *David Copperfield*, cunoscuta operă a lui Ch. Dickens, care a constituit pentru Franz Kafka doar un pretext, o sugestie, sînt cu totul nesemnificative. *America* pare mai degrabă o replică tîrzie dată romanului *Wilhelm Meister* al lui Goethe.

Și la Goethe, ca și la Franz Kafka, în acest semnificativ *Bildungsroman*, există o anumită antinomie între vis și realitate. Ea se rezolvă la Goethe prin ancorarea în realitate, prin valorificarea individului în munca practică, *provincia pedagogică* fiind o simfonie a muncii cu evidente implicații utopice. Dar pe cînd la Goethe comunicarea dintre oameni este mereu posibilă, fiindcă omul poate ajuta pe om, la Franz Kafka mecanismul statului leviatanic nu permite fuziunea firească dintre individ și societate, ci doar dizolvarea ființei umane în comunitate, utilul pe care se bazează această lume venind mereu în contradicție cu idealul individului care dorește să trăiască prin societate și pentru sine.

Kafkian prin tematică, romanul *America* are structura unei opere picarești moderne, bazate pe o mare aglomerare de fapte. Traversînd medii sociale diferite, eroul picaresc modern se găsește într-o continuă trecere. Opțiunea lui liberă nefiind posibilă, el nu se poate alege pe sine. Într-o societate leviatanică opțiunea nu este niciodată posibilă, omul rămînînd mereu dependent de ceva exterior lui, care-l menține într-o continuă stare de alienare.

Mai puțin izbutit decît alte opere ale sale, romanul-fragment *America* constituie în același timp un punct de plecare pentru *Procesul* și *Castelul*.

Josef K. din *Procesul* este Karl Rossmann ajuns la maturitate în lumea afacerilor, pe care i-o oferise unchiul său. Ascensiunea lui Josef K. este profesională, ea îl condamnă la singurătate prin „cătușele de hîrtie" ale cancelariei băncii, unde somnolentul procurist își găsea împlinirea superlativului existenței. Într-o societate leviatanică, bazată pe o existență automatizată, Josef K. devine el însuși un mecanism, vidat de o viață interioară proprie, un

alienat de el însuși ca și de întreaga existență. Din perspectiva unei vieți trăite în stare de somnolență, arestarea lui Josef K. de niște inși misterioși, care îl lasă totuși într-o provizorie libertate, pare un act straniu, absurd. De aceea narațiunea, care se deschide subit printr-un incident, sugerează o anumită distanțare față de personajul central al operei. *Pe Josef K., îl calomniase pesemne cineva, căci fără să fi făcut nimic rău, se pomeni într-o dimineață arestat.*

Alienat de lumea din jur, egolatru și mărginit, Josef K. nu are sentimentul culpabilității sale. El arată că *nu cunoaște legea și afirmă în același timp că nu este vinovat.* Dar mesajul misterioșilor domni despre arestare ca și invitația de a veni în fața unei instanțe de judecată îl neliniștea pe apaticul procurist. Protestele împotriva călcării libertății, a independenței și dreptului de apărare, tentativa detectării culpei de care este învinuit, toate acestea rămîn zadarnice. În conștiința lui se declanșează o panică interioară ce va lua proporții din ce în ce mai mari. Starea aceasta de turmentare psihică, de penetrație într-o lume halucinantă cu legile ei proprii, se intensifică atunci cînd Josef K. ia contact cu acea justiție misterioasă care-l judecă, fapt care-l determină să-i spună unchiului său *că nu este vorba de un proces în fața unui tribunal obișnuit.* Într-adevăr, Josef K. nu este judecat după legile curente, de o instituție cunoscută. El apare în fața unor judecători stranii, care aplică legi a căror esență nu o cunosc, comunică sentințe ale căror cauze nu le știu, apreciază culpe pe care doar anumite foruri misterioase, la care nu se poate ajunge, le pot înțelege.

Procesul procuristului de bancă va dura un an. În această perioadă viața insului somnolent, amator de amoruri epidermice, pentru care amuzamentul cotidian, ca și femeile, sînt scurte stații de tranzit, va căpăta o altă turnură. Prizonierul profesiunii devine un militant al cauzei sale. Întorcîndu-și privirile spre exterior, Josef K. constată că în lume, în orașul său, peste tot mai sînt și alți acuzați de aceeași justiție misterioasă și sordidă.

Oamenii ei se găsesc pretutindeni, ca și victimele care trăiesc sub teroarea așteptării verdictului tainic. Procuristul are sentimentul că în jurul lui există o conspirație misterioasă, care urzește din umbră. El își caută apărători diverși, artiști și avocați, care pretind a cunoaște ceva din misterele acestei instanțe de judecată. Atîta vreme cît Josef K. mai crede că relativismul noțiunilor de bine și rău oferă un spațiu larg de apărare, el mai încearcă să se salveze. După un an de la începerea procesului, rezistența lui slăbește. Helmut Richter numește acest timp perioada de maturizare a eroului. Într-adevăr Josef K. ajunge la conștiința culpabilității sale. Cînd călăii vin să execute sentința, el nu opune nici o rezistență. Adus undeva pe o stîncă, dezbrăcat de haine, cu gîtul întins *în mod nedemn* Josef K. așteaptă executarea sentinței. Călăii scot cuțitul și-l trec de la unul la altul. K. știa foarte bine acum că datoria lui ar fi fost să ia el însuși cuțitul... și să și-l înfigă în trup. Refuză însă gestul decisiv. Privirile lui alunecau departe. Undeva un om misterios ridică o mînă. Era un prieten, un ajutor ? Cu privirile holbate, urmărea cum călăii se apropiau de el pentru a-l ucide cu uriașul cuțit de măcelărie. Ca un cîine, *spuse el, și era ca și cum rușinea ar fi trebuit să-i supraviețuiască.*

Murind, Josef K. are conștiința culpabilității sale, a dizolvării într-o existență eronată. El nu află nici în ultima clipă calea cea bună care putea să-i fertilizeze viața. Rușinea lui răsare dintr-o moarte absurdă, acoperită de ignoranță.

Dată fiind structura romanului în care abundența de fapte reale contribuie la realizarea unui univers absurd, R. M. Albérès, cît și P. M. Boisdeffre, consideră că opere ca *Procesul* sau *Castelul* sînt romane ezoterice, în care scriitorul nu realizează *„alegoria unei doctrine“* ci *„alegoria unei enigme“*. Este adevărat că în tentativa lui de a exprima incomunicabilul, Franz Kafka lasă loc liber interpretărilor multiple și contradictorii. Caracterul echivoc al operei nu pare însă a rezulta din voința deliberată de alegorizare a unei enigme, cît din incapacitatea scriitorului

de a o explica. *Procesul* pune în lumină un anumit rigorism moral, care rezultă din sensul etic înalt pe care Franz Kafka îl atribuie existenței omului. Într-o societate leviatanică, Josef K. trăiește în mod fals, de aceea este sancționat prin moarte. Răspunsul la căutarea drumului cel bun în viață, pare să fie sugerat de scriitor în *Castelul* unde K., personajul central, abordează viața dintr-un alt unghi de vedere.

Dar căutarea unui răspuns nu înseamnă implicit și găsirea lui. K., prezumtivul agrimensor din *Castelul*, pare a fi un „alter ego" al lui Josef K. din *Procesul* într-o altă ipostază de existență. K. nu mai trăiește viața în stare de somnolență. Treaz și prudent, el vine din necunoscute depărtări, străbate zăpezi imense pentru a ajunge într-un misterios castel, unde autoritățile căutate de el pot să-i rezolve problemele personale. Dar din moment ce K. nu aspiră să ducă o viață onorabilă și fericită, este greu de presupus cum apare finalitatea existenței sale. Este limpede însă că agrimensorul K. are fizionomia spirituală a omului dependent. Și el se situează la polul opus al eroilor lui Sartre. K. nu își asumă responsabilitatea alegerii, el așteaptă să i se comunice canoanele după care să-și reglementeze viața. Dar aceste adevăruri misterioase și mult jinduite sînt în mîna unei puteri tiranice, a unui trust al rigorilor existenței, situat într-un castel în care nu se poate ajunge. În satul din apropierea castelului o lume obidită și neospitalieră nu-i poate da lui K. decît vagi relații. Drumurile care duc spre castel sînt și ele lungi și tainice și se opresc în apropierea lui. La telefon, nu se aud decît niște sunete stranii. Cu toate acestea K. nu-și pierde speranța. Ca și bătrînul din *În fața legii*, așteapă o viață întreagă. Așteptarea lui este însă și ea zadarnică. Din relatările lui M. Brod rezultă că Franz Kafka intenționa să-și încheie romanul prin moartea eroului.

K. are astfel toate atributele eroului absurd, prezent astăzi în opera lui S. Beckett și a altor scriitori contemporani. Vladimir și Estragon, din cunoscuta piesă a lui Beckett, îl așteaptă pe Godot, care nu vine niciodată. K.

încearcă să ajungă la un misterios Godot din *Castel*, unde nu are acces niciodată.

La fel ca și în teatrul absurd, acțiunea din *Castelul* nu are o structură piramidală, prezentă în romanul clasic, ci una circulară. Primul capitol din roman furnizează toate datele conflictului, după care asistăm la repetarea deliberată a unor situații, care intensifică sentimentul de absurditate, de trăire a unei „finalități fără scop". Eroul lui Kafka trăiește, cum spune Albert Camus, într-o lume în care totul este dat și nimic nu este explicat. Într-o asemenea lume individul devine parte componentă a unui univers absurd, ce înghite o existență singulară a cărei finalitate își pierde orice semnificație. În acest sens, Camus afirmă că Franz Kafka în *Procesul* fixează o problemă în care totul este dat și nimic nu este explicat.

Drumul parcurs de Franz Kafka de la *Contemplații* la *Castelul* marchează distanța dintre căutarea febrilă a unui sens pozitiv al existenței și drama impenetrabilității legilor sociale și cosmice. Damnată de societatea capitalistă la o trăire falsă a vieții, ființa umană se dizolvă într-un monstru leviatanic, printr-o ineluctabilă condamnare ontologică.

Începîndu-și cariera literară printr-un comentariu dramatic asupra misterelor individului, Franz Kafka o încheie printr-un chestionar tulburător asupra condiției umane. Depășind funcția artei, concepută ca simplu amuzament, scriitorul praghez încearcă să transforme literatura într-o tragică tentativă de cunoaștere, care se soluționează printr-un eșec.

Ca și agrimensorul din *Castelul*, Franz Kafka este un *„erou absurd"* care moare sperînd să descifreze tainele lumii înconjurătoare. Cînd scriitorul afirmase că pe bastonul lui Balzac sînt gravate numai victorii, iar pe al său numai înfrîngeri, surprindea un adevăr tragic, infuzat cu finețe și ingeniozitate în toate operele sale.

*

Cînd Franz Kafka murea în sanatoriul Kierling din apropierea orașului Weimar, Thomas Mann terminase cunoscutul său roman *Muntele vrăjit*, iar irlandezul James

Joyce intrase în atenția contemporaneității în 1922 cu strania sa operă *Ulisse*, an în care Marcel Proust, stingîndu-se din viață, lăsa și el posterității o imensă și tulburătoare operă literară.

La începutul celui de-al treilea deceniu al secolului XX, marile revoluții literare din istoria romanului occidental se produseseră, anexînd cîmpului artistic noi aspecte de viață și noi modalități de creație. Era doar vremea cînd cei doi titani ai romanului, Th. Mann și R. Musil, constatau că proza din vremea lor are trăsături din ce în ce mai diferite de narațiunea clasică a secolului al XIX-lea. Faptul acesta îi determină pe unii critici literari să afirme că în domeniul creației artistice, secolul al XX-lea a început după primul război mondial, așa cum veacul anterior s-a definit la 1830, o dată cu victoria definitivă a romantismului. Afirmația se susține, dar nu trebuie uitat faptul că toate curentele inovatoare interbelice au beneficiat de unele anticipări, demne de luat în considerație. Van Gogh și Strindberg anticipează expresionismul, Rimbaud și Lautréamont suprarealismul, Cézanne cubismul. Franz Kafka nu s-a integrat nici el în peisajul literar al epocii cu sentimentul pătrunderii în vid. Dar transformată prin însăși esența ei tragică, nerepetabilă, într-un caz, opera scriitorului reduce semnificația modelelor sale literare și nimicește imitațiile sterile. Caracterul de unicat al operei kafkiene face dificilă fertilizarea creației literare de mai tîrziu, deși tentativa fructificării experienței lui artistice nu lipsește. Ea este legată și de o anumită curbă a succesului operei scriitorului praghez. Cînd acesta murea, era cunoscut ca scriitor de mare valoare într-un cerc foarte restrîns. Klaus Hermsdorf remarcă pe bună dreptate că notorietatea scriitorului se face simțită din 1925, cînd M. Brod publicase *Procesul*. Gloria literară a lui Franz Kafka este postumă. Abia atunci începe seria elogiilor entuziaste, venite din partea unor scriitori consacrați ca Th. Mann, H. Hesse, Alfred Döblin, K. Tucholsky, opera lui Kafka apare doar o valoare locală a culturii germane.

Realizate în jurul anului 1930, traducerile franceze și engleze facilitează circulația scrierilor lui Kafka pe arii culturale mult mai largi. Expansiunea fascismului întrerupe brutal acest proces normal de penetrație a operei kafkiene, continuat după război, în anii de criză care măresc receptivitatea față de angoasele scriitorului praghez. Opera lui Kafka devine atunci un act de modă literară, scriitorul este socotit ca un profet al ororilor nazismului.

În țările occidentale, moda Kafka se estompează în jurul anului 1949, opera lui devenind obiect de cercetare științifică și model literar, apreciat cu severitate. Prezentă la scriitorii din diferite generații, tentativa fructificării experienței literare, oferită de Franz Kafka, este evidentă la Dino Buzzati, Maurice Blanchot, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute etc.

Ea devine însă prin repetarea exterioară a unor convenții artistice un act de mimetism literar, o aventură sterilă, lipsită de sens.

Opera scriitorului praghez trăiește doar prin unicitatea ei, prin imposibilitatea repetării, cazul Kafka evidențiindu-se și pe această cale în istoria literară.

Mărturie a unei conștiințe intrate în criză prin confruntarea cu o societate leviatanică, al cărei model scriitorul îl găsise în monarhia habsburgică, opera lui Franz Kafka devine astfel o alegorie a angoaselor din lumea modernă, un simbol al tragismului ființei umane singularizate, fără putință de aderare.

Exilat într-o societate față de care are repulsie, neîncrezător într-o altă lume mai bună, Franz Kafka transformă drama neputinței de integrare în comunitate a omului din societatea capitalistă într-un mit al lumii moderne, sortită unei alienări fatale, implacabile.

Secretar al propriei conștiințe, Franz Kafka devine astfel un ambasador al unei lumi în declin, un vizionar sumbru al condiției umane crepusculare, supuse unei inevitabile dezagregări istorice.

Negată cu violență de unii, supralicitată în mod fanatic de alții, opera lui Franz Kafka a depășit fluctuațiile capricioase ale modei, devenind o prezență universală prin valoarea ei artistică incontestabilă.

EVOLUȚIA ROMANULUI LUI HEINRICH MANN

Orice mare scriitor se descoperă, se face cu fiecare operă pe care o realizează. Privită din această perspectivă personalitatea oricărui autentic om de litere poate fi asemănată cu un act de creație, care nu poate fi considerat fenomen închis decît în momentul în care acesta și-a încheiat cariera literară.

Dar în același timp nu putem trece cu vederea faptul că orice creație este produsul epocii sale. Ea este, într-un anume fel, ecoul sau replica dată spiritului veacului în care scriitorul a trăit. Bineînțeles că raportul acesta dintre scriitor și timpul său istoric este foarte nuanțat. De aceea, dacă anumiți poeți ca Mallarmé, Valéry sau Lautréamont sînt extrapolați din contextul istoric, înțelegerea lor nu devine mai dificilă, în vreme ce prozatori ca Balzac, Tolstoi și Feuchtwanger, poeți ca Aragon și Byron, dramaturgi ca Brecht, nu pot fi înțeleși la justa lor valoare decît printr-o firească integrare în epocă.

În această categorie se înscrie și prozatorul german Heinrich Mann. Martor lucid al unei epoci de profunde transformări imprimate în destinul istoric al popoarelor europene, Heinrich Mann aduce în peisajul literar al culturii germane comportamentul și fizionomia spirituală

specifice unui spirit umanist de la răspîntia a două veacuri. Scriitorul născut în anul Comunei, aduce cu sine în viața culturală a Germaniei pasiunea pentru libertate și egalitate între oameni, adversitatea față de spiritul filistin și nonconformismul antiburghez. Într-un eseu al său despre *Gustave Flaubert și George Sand*, Heinrich Mann scria că autorul Doamnei Bovary *„a realizat întreaga sa operă în luptă împotriva lui însuși. Acest cuceritor definitiv al realismului nu a fost un iubitor al realității; acest modern a urît lumea burgheză; acest descoperitor al stilului impersonal în roman ascundea un spirit liric."*

Sugestiv pentru Flaubert, portretul acesta însumează, de fapt, trăsăturile spirituale fundamentale ale scriitorului german. Heinrich Mann este tipul scriitorului care privește în jurul său cu mînie. Detașat de mediul în care s-a născut, nepregătit încă în anii de debut să înțeleagă idealurile unei lumi noi, structural deosebită de burghezia din epoca wilhelmină pe care o detesta, prozatorul german are multă vreme atitudinea unui luptător solitar, îndrăgostit de ideile revoluției franceze pe care dorea să le încetățenească în patria sa. Fuziunea aceasta între spiritul francez liberal și realitatea germană ce se impunea a fi schimbată în mod structural, între admirația pentru scriitorii realiști ai secolului XIX, și cerințele prozei germane din epoca noastră, i-a determinat pe unii istorici literari germani să vorbească despre conștiința dublă a acestui scriitor de la răspîntia a două epoci literare. Eroarea aceasta este evidentă și ea rezultă din incapacitatea înțelegerii unor antinomii firești. Fenomenul acesta de dublă determinare spirituală, rezultat din admirația pentru idealurile revoluției franceze și disprețul pentru societatea wilhelmină, din atașamentul pentru prozatorii realiști ai Franței veacului trecut, ca Zola, Balzac și Flaubert și lipsa de interes pentru unele experimente germane moderne, le-a oferit adversarilor scriitorului prilejul să vorbească despre spiritul său antigermanic. Confuzia aceasta între spiritul antigermanic și adversitatea față de spiritul prusac este o aberație deliberată și Thomas Mann a simțit nevoia și datoria să explice patrimoniul complex

de idei al fratelui său, atunci cînd acesta împlinea 60 de ani.

În cuvîntarea ținută în 1931, Thomas Mann demonstra că spiritul radical pe care fratele său îl aducea în cultura germană se explică prin evenimentele istorice care și-au lăsat amprenta și asupra unor curente literare din acea vreme. Dar educația sa franceză se evidențiia prin gustul pentru paradox, pesimismul voltairian și generozitatea sufletească, disprețul estetic pentru josnicie ca și elanul revoluționar, critica realității și elogiul frumuseții spirituale. De altfel, adaugă el, marii creatori au modificat întotdeauna imaginea pe care și-a făcut-o omenirea despre caracterul național al unui popor.

Heinrich Mann se afirmă astfel de la început ca un scriitor profund angajat față de conștiința sa, trăind drama puternică a neputinței aderării la o lume reală cu care să se conjuge idealurile sale. Într-un semnificativ eseu al său, *Geist und Tat*, el explică deosebirea de conjunctură națională și istorică, ce permitea după părerea sa o altă libertate de inițiativă scriitorilor francezi decît celor germani. *„Vouă, literaților din Franța, de la Rousseau și pînă la Zola, v-a fost ușor ; ați avut un popor. Un popor cu sîngele aprins și instincte literare, care a pus puterea la îndoială, atunci cînd aceasta i-a devenit insuportabilă și a fost respinsă de rațiune..."* *În Germania*, adaugă autorul plin de tristețe : *„v-ar fi fost mai greu. Aici ați fi avut de-a face cu un popor care vrea să trăiască, dar nu interesează cum."* În Germania, precizează în continuare prozatorul, nici o *„mînă nu s-ar fi mișcat pentru înlăturarea opresiunii nedrepte."*

Cînd Heinrich Mann a scris acest articol, era în anul 1910. Atunci, el nu întrezărea în acea societate haotică nici o forță capabilă să conjuge ideea cu fapta, cerință pe care o socotea absolut imperioasă pentru acele vremuri de răscruce pentru destinul poporului german.

Receptacol fidel al spiritului major al epocii, cetățean devotat al unei patrii cu înalte tradiții, al cărei destin îl urmărea cu o îngrijorare din ce în ce mai mare, Heinrich Mann se afirmă deci ca un scriitor clarvăzător și ca un

om politic plin de îndrăzneală, care încearcă să trezească spiritul amorțit al unei societăți tihnite, lipsită de preocuparea pentru viitorul său sumbru. Încrezător în forța miraculoasă a spiritului, Heinrich Mann a fost multă vreme convins de faptul că aceasta este suficientă pentru a birui răul interior adînc de care era minată societatea wilhelmină. Într-o adunare festivă a Academiei de artă din Berlin, destinată să dezbată raportul dintre politică și creația literară, scriitorul făcea elogiul spiritului capabil să spună adevărul, apt să rămînă fidel *dictatului rațiunii*, chiar dacă anumite forțe nocive i se opuneau cu violență.

În această cuvîntare din 1928, Heinrich Mann atrăgea atenția asupra faptului că statul și spiritul reprezintă două forțe relativ egale. Dar atunci cînd ordinea de stat evoluează pe o cale periculoasă, cum se întîmpla în Germania de odinioară, toate spiritele oneste trebuie să se opună acelei forțe nocive care împingea poporul spre o mare catastrofă.

Dacă arta se poate alia cu forța pe care se bazează ordinea de stat, atunci cînd aceasta are caracter democratic, ea trebuie să i se opună cu fermitate, cînd se întemeiază pe principii retrograde.

Atașat de marile idealuri ale democrației, Heinrich Mann se ridică astfel împotriva dictaturii de dreapta, pledînd pentru o dictatură a dreptății și a rațiunii.

Am desprins aceste opinii ale unui vizionar lucid, dintr-un vast patrimoniu de idei care reprezintă profesiunea de credință a unui scriitor și om politic, în lumina căreia poate fi explicată orientarea întregii sale opere.

Heinrich Mann a încercat să imprime prin atitudinea sa întregii literaturi germane o orientare mai marcată spre realitate. Năzuința sa constantă a fost aceea de a impulsiona societatea și cultura germană spre o trecere cît mai rapidă și fertilă de la lumea visului spre ceea ce autorul numea imperiul înțelepciunii. În eseul său, *Ce este de fapt un scriitor*, Heinrich Mann atrage atenția asupra faptului că un om de litere nu este un simplu caligraf. Operele sale de azi pot deveni faptele bune sau rele

de mîine. De aceea un scriitor nu mai apare ca un ins angajat doar față de conștiința sa, ci față de destinul unui întreg popor și adeseori al întregii omeniri.

Scriitor militant prin excelență, Heinrich Mann se integrează astfel într-o vastă familie de spirite, reprezentată de oameni de litere care au militat pentru idealurile generoase ale omenirii, ca Emile Zola, Anatole France, Bernard Shaw și alții. Afinitatea sa cu asemenea spirite ne permite să ne explicăm caracterul elogios al eseurilor sale despre Goethe și Voltaire, despre Victor Hugo și George Sand, despre Zola și Anatole France.

Contemporan cu Kafka, Hermann Hesse, Robert Musil, Proust și Joyce, Papini, Unamuno, Oswald Spengler și Bergson, Heinrich Mann rămîne fidel tradițiilor literare realiste din secolul al XIX-lea, conjugate la început cu o admirație vădită pentru proza plină de rafinament a lui d'Annunzio.

Invazia iraționalismului în proza din primele decenii ale secolului XX, interesul pentru inconștient, suscitat de școala freudistă, metamorfozele romanului care se distanțează de canoanele sale tradiționale, constituie fenomene exterioare creației sale.

Evident în eseurile sale literare și politice, spiritul polemic și satiric imprimă nota fundamentală a scrierilor în proză.

Sociologia romanului lui Heinrich Mann pune în lumină un univers epic populat cu parveniți, oameni de afaceri fără scrupule, tirani meschini, avizi de putere, burghezi filistini, tineri dezorientați, absorbiți de lumea viciului, politicieni venali etc. De aceea, considerăm că putem afirma fără riscul exagerării că proza lui Heinrich Mann reprezintă comedia umană a societății germane din primele decenii ale veacului XX.

În acest scop, scriitorul reconstituie traseele existențiale ale unor destine, insistă asupra fundalului social-istoric, se preocupă de detaliile care sugerează comportamentul, construiește portrete elocvente.

Trăind într-o epocă în care numeroși prozatori germani cultivă parabola și alegoria, romanele lui Hermann

Hesse și Ernst Wiechert fiind elocvente în acest sens, Heinrich Mann realizează fluxuri epice bazate pe o intrigă care să aibă analogii evidente cu realitatea germană.

Romanele lui Heinrich Mann nu sînt însă niciodată simple planșe de anatomie morală, în maniera în care le concepuse Zola. Cele mai reprezentative dintre operele sale sînt romane ale evoluției unor destine umane. Personajele sale au o structură psihică centrifugală. Ele nu reprezintă tipuri de introvertiți, în maniera eroilor lui Robert Musil.

Admirator al romanului impersonal, cultivat de Gustave Flaubert, Heinrich Mann nu izbutește niciodată să aibă această atitudine de spectator impasibil față de personajele din operele sale. Scriitorul german face parte din categoria romancierilor care își detestă sau își iubesc tipurile care le populează operele. De aceea, am putea spune că Heinrich Mann are structura spirituală specifică unui scriitor moralist, al cărui rigorism etic îi impune evaluarea de comportamente umane.

Atrase de eros și năzuința spre putere sau înavuțire, personajele scriitorului se definesc astfel pe planul dorinței sau al faptei. De aceea, autorul pune în mod firesc accentul pe comportament și finalitatea acțiunii exemplificatoare.

Dar enunțul narativ nu este niciodată pur. Spiritul polemic al scriitorului îi impune în permanență prezența de observator neiertător, care apreciază realitatea prin funcția negatoare a artei sale, destinată să ridice treptat măștile unei societăți filistine. Elocvent în acest sens, este romanul său *Im Schlaraffenland* — 1900 *(Țara huzurului)* care reprezintă una dintre cele mai virulente satire la adresa societății wilhelmine. Specifică pentru genul de narațiune pe care Heinrich Mann o cultivă în mod predilect este prezența traseului unei existențe individuale, proiectată asupra unui amplu fundal social. Pînă la un anume punct, studentul Andreas Zumsee are ceva din plămada morală a unui picar modern. Ca orice picar autentic, el pornește spre capitală să-și încerce norocul. În romanele de această natură, hazardul deține întotdeauna un

rol deosebit în modificarea traseului unui destin individual. Un redactor șef de ziar îi mijlocește accesul în societatea berlineză. Soția unui bancher bogat îi oferă grațiile, încît calea spre înalta societate a acestui tînăr arivist pare deschisă. Dar căderea lui este tot atît de facilă ca și urcușul. Destinul studentului Andreas Zumsee este doar un pretext pentru un spirit negator, de talia lui Heinrich Mann, pentru a ridica măștile unei aparente lumi subțiri.

În felul acesta, scriitorul dezvăluie o faună morală odioasă, o lume degradată în căutarea unor valori degradate. Bancheri și negustori, gazetari și artiști, snobi și escroci, reprezintă fizionomia morală a societății wilhelmine, al cărei catehism autorul l-a scris cu adevărată furie.

Andreas Zumsee se înscrie astfel ca un tip bine definit în familia de spirite a lui Bel-Ami și Felix Krull.

Nu este însă mai puțin adevărat că spiritul negator și rigorismul moral al lui Heinrich Mann, funcționează cu aceeași eficacitate și atunci cînd disprețul scriitorului față de o anumită realitate are o bază estetică dominantă. Confruntarea aceasta între realitate și deziluzia dureroasă se configurează în trilogia *Zeițele sau Trei romane ale ducesei de Assy* (1903). Cu acest prilej se definesc cele trei motive fundamentale care traversează opera lui Heinrich Mann, reprezentate de putere, iubire și artă.

Trilogia *Zeițele* se înscrie în ceea ce numesc cei mai mulți istorici literari faza artistică a creației lui Heinrich Mann, cînd el se găsea sub influența evidentă a lui d'Annunzio și era fascinat de mitul omului meridional cu temperament aprins. Trebuie să precizăm cu acest prilej că anumite personaje din această trilogie, ca și din nuvelele cu subiecte din viața Italiei, reprezintă tipuri pulsînd de un adevărat elan dionisiac, care poate fi însă deviat în sensurile cele mai neașteptate. Metamorfozele spirituale pe care le trăiește Violante von Assy în voiajul ei gnoseologic dintre vis și realitate, sînt ilustrative. În ipostaza de Diană, ducesa de Assy năzuiește spre libertate, în aceea de Minervă spre artă, iar în ipostaza ultimă de zeiță Venus spre iubire, care se configurează atît ca

un superlativ de existență, cît și ca un spațiu existențial limită, în care de fapt nu se poate întreprinde nimic măreț și durabil.

Dar formele paroxistice ale satirei sînt atinse de scriitorul care ura realitatea în care trăia, în *Profesorul Unrat* (1905) și în *Trilogia despre imperiu*, din care romanul cel mai izbutit este *Supusul* (1914).

Cînd scriitorul german se preocupa de realizarea romanului *Profesorul Unrat* se poate spune că era un prozator ajuns la maturitate. „Nu mai aveam 25 de ani, notează el în memoriile sale. Împlinisem 33 și eram astfel obligat să dovedesc ceea ce pot. Atunci mi-a ieșit în cale *Îngerul albastru*, cum i se spune acum cărții pretutindeni."

Autorul pleacă de la un anumit caz, citit într-un ziar german, cînd se găsea în Italia. Dar acesta are puține contingențe cu tema operei sale. Într-un anume fel, s-ar putea spune că *Profesorul Unrat* este o parabolă despre tiranie. Mi se pare semnificativ faptul că raportul dintre omul dependent și spiritul tiranic, întruchipat într-un individ oarecare, se configurează doar în aparență ca un accident. El este întotdeauna expresia unui context social mai larg, care trimite spre resorturile cele mai intime pe care se sprijinea societatea wilhelmină.

Relația aceasta de dependență apare deci pe planurile cele mai variate, între dascăli și elevi, părinți și copii, patroni și muncitori, indivizii puternici prin forța biologică și cei slabi, ca și între stat și omul izolat. Articulațiile unui asemenea stat leviatanic în care monstrul cel mare este mereu gata să-l înghită pe omul fără apărare, ca și pe monstrul cel mic, sînt dezvăluite fără nici un fel de reticență. În acest scop, Heinrich Mann pune la contribuție întregul arsenal al artei sale satirice. Umorul și sarcasmul, situațiile ilariante și grotești, comportamentul uman public și intim, portretul caricatural și comentariul ironic încărcat de detalii, reprezintă claviatura artei unui spirit negator.

Atît în *Profesorul Unrat*, cît și în *Supusul*, ironia voltairiană nimicitoare este conjugată cu un anume gen de

umor negru, halucinant, realizat prin suspensia afecțiunii și a rațiunii obișnuite, în motivarea unor acte de comportament.

În mod paradoxal, *Profesorul Unrat* este un tiran laș. Necruțător cu elevii pe care îi sancționează cu o plăcere sadică, grav în relațiile lui exterioare cu colegii, el este mînat de impulsuri erotice refulate, a căror dezlănțuire îl distruge în mod lent pe plan public.

Erosul apare în acest roman ca un impuls opus dorinței de putere și scenele de această natură, cînd scriitorul ridică masca gravă a profesorului tiran, sînt cele mai izbutite. Orice pasaj de acest gen ni se pare elocvent :

„— Aha, ești profesor ! spuse artistul. Bău și el, plescăi cu limba și-și recîștigă jovialitatea naturală.

— Ascultă, urmă el, ești omul meu. Votezi și dumneata desigur la viitoarele alegeri pe social-democrați. Să știi că dacă nu o facem noi, poți să aștepți pîn'la Paștele cailor urcarea lefii dascălilor. Cu arta liberă e la fel : numai șicane polițienești și sărăcie. Știința — și arătă pe Unrat — și arta — și se arătă pe sine — sînt tot un drac.

Unrat rosti :

— Fie acestea cum or fi, te înșeli totuși în prima dumitale presupunere, omule, dat fiind că nu sînt învățător de școală primară, ci profesorul doctor Raat de la liceul local.

Omul spuse numai :

— Hai noroc !

Fiecare își dă doar titlul care-i convine și dacă ăstuia îi plăcea să facă pe profesorul, nu era un motiv ca să-l dușmănească.

— Va să zică, ești profesor ? interveni prietenos femeia. Grea pîine și asta. Și cîți ani ai dumneata ?

Unrat răspunse fără șovăială, ca un copil :

— Cincizeci și șapte de ani.

— Dar urît te-ai mai murdărit ! Dă-mi pălăria dumitale ca să curăț cel puțin ce-i mai rău pe ea“.

În același stil este realizat și romanul *Supusul*, dar radiografia spirituală și morală a societății wilhelmine are

o complexitate mult mai mare. De aceea se poate spune că romanul *Supusul* reprezintă cronica amplă a unor mentalități și comportamente care trădează deformarea spirituală a omului ce trăiește într-un climat tiranic.

Spiritul de pamfletar al scriitorului se declanșează cu o imensă virulență, orchestrînd cele mai acute note ale grotescului și ale umorului negru. Narațiunea din *Supusul* are structura unui *Bildungsroman*. De la copilăria lui Diderich Hessling pînă la anii de studenție și apoi întoarcerea în orașul de baștină ca director de fabrică, scriitorul urmărește cu o minuțiozitate generatoare de sarcasm, toate etapele unei formații, care constituie un continuu proces de regres spiritual. În felul acesta se cristalizează portretul unui monstru uman într-o continuă devenire. Diderich Hessling este însă un tip neronic, mînat în permanență de anxietate și lașitate. Portretul copilului, șarjat în mod evident, este elocvent. *„Diderich Hessling era un copil molîu, căruia mai drag decît orice îi era să viseze; se temea pînă și de umbra lui și suferea de urechi. Iarna nu-și părăsea bucuros odaia caldă iar vara își petrecea tot timpul în grădinița strîmtă năpădită de mirosul greu de la fabrica de hîrtie de alături, printre salcîmii și tufele de liliac din umbra ștreașinei de lemn a caselor bătrîne.“*

Fizionomia morală a lui Diderich Hessling se caracterizează printr-o structură bipolară, determinată de spaima și admirația pentru cei puternici. De aceea comportamentul acestui personaj, laș cu cei mari, tiran cu cei mai slabi ca el, rămîne constant, indiferent dacă autoritatea înfricoșătoare se manifestă prin școală, biserică, armată, șefii din Noua Teutonie, împărat etc.

Heinrich Mann explorează astfel comportamentul unui individ care în aparență reprezintă un caz izolat. Episodul din care rezultă atitudinea lui în școală față de însemnele puterii, unește grotescul cu caricatura. *„Căci firea lui Diderich era aceea a unui om ce se simte fericit că aparține acelui organism mecanic care însemna, în ochii lui, liceul: necruțător și pătruns cum era de disprețul pentru om. Puterea, puterea aceasta rece, la care participa și el,*

fie chiar și numai prin suferințele lui, îl umplea de mîndrie. La aniversarea dirigintelui, catedra și tabla erau împodobite cu flori. Diderich îi împodobea pînă și nuiaua cu care îi pedepsea."

Dar într-o societate bazată pe spiritul autoritar prusac, tirania și lașitatea se multiplică, cazul lui Diderich reprezentînd doar simbolul unei lumi amenințate de o boală morală incurabilă.

Itinerariul creației lui Heinrich Mann este astfel punctat de opere foarte numeroase, realizate în aceeași manieră. Într-o scrisoare a lui Thomas Mann, adresată fratelui său, acesta insinua cu o ironie ușor voalată că Heinrich scrie așa de multe cărți și așa de repede, încît el abia mai poate să le citească. Ironia aceasta discretă și amiabilă a autorului *Muntelui Vrăjit*, surprinde un fenomen real, care ne ajută să înțelegem calitatea artistică inegală a operelor lui Heinrich Mann.

Excluderea din Academia germană, anii de emigrație dureroasă din perioada tragică, reprezentată de cel de-al treilea Reich, au constituit însă pentru Heinrich Mann o profundă confruntare cu sine, care s-a soldat cu o limpezire totală a țelurilor artei sale și a ideilor sale politice.

Evoluînd de la crezul democratic burghez spre democrația clasei muncitoare, acest scriitor, la fel cu mulți alții plecați în emigrație, nu și-a găsit nicăieri în străinătate o a doua patrie. Într-un eseu al lui Walter Muschg, *Die Zerstörung der deutschen Literatur*, fenomenul acesta este explicat în mod convingător. Capodopera lui Heinrich Mann realizată în anii de emigrație este reprezentată de romanul său *Henric IV*, din care prima parte a apărut în 1935 iar a doua în 1937. *Henric IV* nu este o biografie romanțată în genul celor scrise de Arnold Zweig și Feuchtwanger. Concepută ca un *Bildungsroman*, această operă are toate atributele unui mare și veritabil roman istoric.

Comentîndu-l cu mulți ani în urmă, profesorul german Hans Meier vedea în această operă, ca și în altele de acest gen, realizate de scriitorii germani în exil, un act de evaziune din contemporaneitate. Am sentimentul

că această afirmație nu se susține cu argumente convingătoare. Este adevărat că Heinrich Mann nu istoricizează contemporaneitatea prin procedee de distanțare, în maniera lui Brecht. Dar romanul despre *Henric IV* este în așa fel conceput încît lecția oferită contemporanilor să fie evidentă și limpede.

Amestec de fantezie și adevăr istoric, de cronică a moravurilor și a ideilor, de explozie a impulsurilor egoiste destructive și de generozitate a unui monarh luminat, de elogiu al rațiunii și denunțare a fanatismului, romanul *Henric IV* constituie astfel cea mai izbutită operă a lui Heinrich Mann, registrul său artistic, relativ uniform, desfășurîndu-se cu acest prilej pe planurile cele mai ample. Afirmația lui Arnold Zweig că există opere care-și așteaptă autorii, își găsește în acest caz cea mai fericită exemplificare.

Cetățean al lumii prin ideile sale generoase și, în primul rînd cetățean al patriei sale, Heinrich Mann a intrat astfel în republica eternă a literelor prin unele opere remarcabile, animate de înalte idealuri umaniste.

ITINERARIUL CREAȚIEI LUI ROBERT MUSIL

Cine urmărește destinul literar al lui Robert Musil constată că se găsește în fața unui scriitor dificil, a cărui operă beneficiază de o rezonanță extrem de limitată în rîndurile contemporanilor și de o receptare tîrzie de către posteritate.

Exigent cu scrisul său pînă la considerarea acestuia ca un text provizoriu, apt să fie mereu supus unor noi revizuiri, auster și lipsit de capacitatea aderării la o viață literară zgomotoasă, destinată să-i marcheze prezența în epocă, autorul *Omului fără însușiri* trăiește într-o izolare tragică, plină de privațiuni, umbrită în același timp de conștiința dureroasă a ignorării sale ca scriitor de prim rang.

Itinerariul creației lui Robert Musil, ca și unele aspecte ce se pot desprinde din biografia sa intelectuală, explică cel puțin în parte drama acestui mandarin intelectual sărac, nevoit adeseori să trăiască din mila altora.

Beneficiind de un debut favorabil, prilejuit de apariția romanului *Rătăcirile elevului Törless (Die Verwirrungen des Zöglings Törless)* — (1906). Robert Musil nu-și menține vreme îndelungată contactul cu publicul decît prin cîteva nuvele fără valoare artistică deosebită și o

piesă de teatru, care a stîrnit aprecieri foarte contradictorii. Abia în anul 1924, autorul aduce o nouă confirmare a talentului său prin volumul de povestiri *Trei femei (Drei Frauen)*, pentru care obține premiul orașului Viena. După aceasta urmează o nouă pauză imensă pînă în 1931, cînd apare primul volum din monumentalul său roman, *Omul fără însușiri (Der Mann ohne Eigenschaften)*.

Dar un microroman de debut, o piesă de teatru cu o valoare discutabilă, încoronată totuși cu premiul Kleist, o culegere mică de povestiri bine primită de critica germană și un imens volum dintr-un roman, din care mai apare o parte într-un moment de pronunțată criză, marcat de anul 1933, nu aveau să-l scoată pe acest mare și dificil prozator de la periferia atenției publice. Cercul său de admiratori rămîne încă foarte restrîns. Starea aceasta de lucruri se prelungește pînă în vremea noastră, încît Maurice Blanchot afirmă pe bună dreptate că opera lui Robert Musil este destinată să fie mai mult comentată decît citită.

Scriitorul era și el conștient de dificultățile accesului său la o largă notorietate publică. De aceea, multe din scrierile lui par să reprezinte mai degrabă o cale de pregătire a posterității critice pentru înțelegerea sa tîrzie, decît un dialog direct cu contemporanii. Raportul complex dintre scriitor, epocă și posteritate se configurează în așa manieră, încît toate datele oferite de autor trimit spre înțelegerea personalității și a operei sale, luminînd astfel în mare măsură specificitatea acestora, ca și caracterul lent al unui proces de creație situat sub zodia unei exigențe de-a dreptul paralizante. Ținînd seamă de acest context, ni se pare că o cercetătoare ca Marie Luise Roth merge pe o cale fertilă, atunci cînd scrie un studiu care se cheamă *Robert Musil în oglinda operei sale. Încercare asupra unei biografii interioare*. Dar pentru a ajunge la un rezultat final relativ similar, se poate porni și de la biografia directă a scriitorului care, cristalizată într-o epocă foarte agitată, capătă în mod firesc o profundă rezonanță în operă.

Deşi zonele de confluenţă care duc la delimitarea spaţiului literar unde se configurează personalitatea autorului sînt la început foarte îndepărtate, căile de comunicare între acestea nu lipsesc. Este adevărat că între profesiunea de inginer şi cariera de scriitor distanţa este foarte mare şi ea se menţine şi între planul de deziderate ale familiei şi idealurile mereu modificabile ale viitorului om de litere. Pe parcursul carierei scriitorului se produc o serie de opţiuni profunde care indică tranziţia de la tehnică spre ştiinţele umaniste. Pe traiectul acestui proces complicat, Robert Musil îşi descoperă vocaţia literară şi crede în ea cu o fermitate neclătinată de nici un fel de impediment.

Scriitorul s-a născut în 6 noiembrie 1880, la Klagenfurt. Tatăl său era director de fabrică, iar mai tîrziu a fost profesor universitar. Musil provine dintr-o familie care dăduse Austriei funcţionari superiori, medici, ingineri, ofiţeri.

Antecedentele sociale ale mamei sale, Hermine Bergauer, mai tînără cu douăzeci de ani decît soţul ei, Alfred Musil, sînt asemănătoare. Nu este însă mai puţin adevărat că perspectiva scriitorului asupra arborelui de familie este de altă natură. În *Schiţe pentru o autobiografie* (începută în 1937), *Selecţiuni (Skizzen zu einer Autobiographie (begonnen 1937), Auswahl*, autorul *Rătăcirilor elevului Törless* notează cu o vădită ironie : *„Obîrşia mea dă la iveală tot felul de tare. Bunicii mei liniştiţi. Fiii lor «originali». Fiul epileptic, mort prematur, cu memoria insulară a numerelor. Străbunul bolnav mintal, despre care în clipa de faţă nu ştiu dacă aparţine liniei directe sau unei ramuri colaterale. Trecut fizic în mine prin mama. Vreau să-i respect voinţa de a nu vorbi nimic rău despre dînsa.“*

Scriitorul şi-a petrecut copilăria în Boemia şi în părţile de nord ale Austriei. Climatul de familie pare să nu fi fost foarte fericit. Negăsindu-şi idealul dorit într-un soţ cu preocupări intelectuale, Hermine Musil se îndepărtează de el, ducînd însă pînă la sfîrşit o căsătorie de convenienţă. Fotografiile de familie o înfăţişează mereu alături

de Heinrich Reiter, care se menține în acest triunghi conjugal pînă la moartea mamei scriitorului. Obișnuit să se psihanalizeze Robert Musil notează unele aspecte triste sau de mare tensiune din viața familiei. *„Ce se poate spune despre rest? Mare iritabilitate nervoasă; violență și scormonirea unei iritări pînă la răbufnire. Violența trecînd în crize de plîns spasmodic... Unor zile de fericire intensă sau de relativă armonie, le urma inevitabil una ce ducea la răbufnire. Corelația cu căsătoria ei, neclară.“*

Evocarea tatălui este însă plăcută și plină de o anumită compasiune pentru omul acesta timid, care nu era totuși un laș și de care se simțea profund atașat. *„Tata a încercat să mă influențeze prin sfaturi bune. Am avut întotdeauna impresia că în aceste certuri tata se dădea deoparte. Ca și cînd n-ar fi vrut să decidă el. Era ceva straniu.“*

Probabil că și din dorința de îndepărtare a copilului din acest climat de familie nefavorabil, Robert Musil este trimis la vîrsta de 12 ani într-o școală-internat din Eisenstadt, care avea un anumit regim militar. Și cum în tradițiile familiei cariera militară reprezenta un ideal social constant, Robert Musil își continuă studiile la liceul real militar din Märisch-Weisskirchen, unde studiase mai înainte și poetul Rainer Maria Rilke. Spunînd pe bună dreptate despre sine că a fost întotdeauna un om disciplinat, scriitorul s-a acomodat cu ușurință acestui mediu cazon. Sportiv, sănătos, înzestrat cu anumite aptitudini militare, autorul de mai tîrziu al *Uniunilor* părea să-și fi găsit direcția de orientare a vieții, spre marea satisfacție a familiei. Dar prima abatere încă neînsemnată de la o anumită traiectorie se produce la vîrsta de 17 ani, cînd își continuă studiile la Academia Tehnico-Militară din Viena, unde se specializează în construcția de mașini, etapa finală a formației inginerești încheindu-se la Academia din Brünn, unde tatăl său era profesor. După renunțarea la cariera militară pentru cea tehnică, ce reprezintă prima opțiune din itinerarul existenței autorului,

în 1901 obține diploma de inginer cu mențiunea foarte capabil. [1]

Dar zonele de confluență între tehnică și umanism nu se configurează încă. Cert este însă faptul că în ultimii ani de studii la politehnică, Robert Musil începe să fie ispitit de misterul creației literare. Întîlnirea aceasta între omul de știință cu o formație pozitivistă și creatorul de artă care se mișcă într-un domeniu plin de incertitudini este plină de consecințe. Un om care caută adevărul, spunea Musil, devine savant, altul care-și etalează subiectivitatea ajunge eventual scriitor, dar nu se știe exact ce se poate întîmpla cu acela care se găsește între acești doi poli extremi.

În această zonă intermediară se găsea intelectualul încărcat de noi disponibilități interioare, cînd, asistent fiind la Politehnica din Stuttgart, lucra la romanul *Rătăcirile elevului Törless*, preocupîndu-se în același timp de studiul matematicii, fizicii, logicii și al psihologiei experimentale.

Rezultatul acestor disponibilități spirituale conjugate este reprezentat de obținerea titlului de doctor în filozofie, fizică și matematică (1908), cu o teză denumită modest: *Contribuții la aprecierea concepției lui Mach.*

Dar cînd Robert Musil ajunsese în această etapă a formației sale intelectuale, *Rătăcirile elevului Törless* apăruseră în 1906, iar cu un an mai înainte începuse să reflecteze asupra primului plan al romanului *Omul fără însușiri*. Posibilitățile intelectuale ale tînărului învățat care nu s-a decis pentru cariera militară, nu s-a mulțumit cu ingineria, nu s-a putut fixa în viața universitară, l-au dus în fața unei opțiuni definitive și aceasta era literatura. Ca și Georg Kaiser sau Hans Dominik, Robert Musil ancorează în literatură cu o formație științifică pozitivistă. Notabil, faptul acesta nu rămîne fără consecințe în creația sa literară și el nu poate fi trecut cu vederea nici atunci cînd cercetătorul operei lui Robert

[1] W. Fehse, *Von Goethe bis Grass*, Verlag Ernst und Werner Gieseking, Bielfeld, 1963, p. 131.

Musil încearcă să-i definească orizontul artistic sau unele preferințe în domeniul prozei.

Referindu-se la începuturile sale literare, într-un proiect tîrziu, dar nedatat, de postfață, scriitorul relatează că pe vremea cînd plănuia romanul *Rătăcirile elevului Törless*, Gerhart Hauptmann reprezenta pentru gustul său de atunci foarte puțin, Hamsun și d'Annunzio erau preocupați doar de unele explicații spirituale, Stendhal i se părea de neînțeles, iar Flaubert era pentru el un necunoscut. Doar opera lui Dostoievski îi stîrnea o profundă admirație. [1]

Evident că acestea nu sînt unicele lui lecturi. Jurnalul și corespondența dezvăluie și altele care au avut o profundă rezonanță în formația sa intelectuală, fie prin acceptarea unor idei de largă circulație, fie prin respingerea lor cu argumente foarte bogate. Emerson și Nietzsche fac parte din acele elemente catalizatoare care impun formarea unor opinii despre falsa realitate în care trăiește ființa umană sau despre psihologia abisală care nu trebuie confundată cu profunzimea unui act de gîndire. În anii de studii petrecuți la Berlin, autorul se familiarizează cu filozofia trăirii, audiază prelegerile lui Dilthey și Simmel, aprofundează psihologia gestaltistă și manifestă un pronunțat spirit critic față de ideile lui Klages. [2]

Peste începuturile literare, opțiunile profesionale, afinitățile și adversitățile intelectuale, se sedimentează însă experiența sumbră a primului război mondial, care a avut un profund ecou în conștiința sa. Trimis pe front, ofițerul acesta disciplinat și uman care a primit mai multe decorații, nu atît pentru faptele sale de arme, cît pentru actele de eroism civic, începe să înțeleagă acea complexă problemă națională pe care o trăiau popoarele din cadrul monarhiei habsburgice. Și cînd scriitorului i s-a încredințat pentru o anumită vreme redacția acelui *Tiroler Soldaten-Zeitung*, în paginile acestuia se putea observa

---

[1] R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Anhang, Rowohlt Verlag 1954.

[2] W. Berghahn, *Robert Musil*, Rowohlt, 1963, p. 47.

onestitatea cu care prozatorul critica falsul parlamentarism, politicianismul meschin. Autorul lăsa în același timp să se întrevadă cu o anumită discreție mutațiile care vor interveni în istoria Austriei după război. De fapt acesta este momentul în care se configurează imaginea *Kakaniei*, țară utopică sub care se putea descifra fața imperiului habsburgic, amenințat de o criză fundamentală. Atitudinea ironică necruțătoare față de *Kakania* trebuie reținută cu atît mai mult cu cît ea va reprezenta un suport alegoric fundamental în romanul *Omul fără însușiri.*

Robert Musil se definește astfel ca un spirit pacifist prin excelență, așa cum mărturisește și în una din paginile sale de jurnal. De altfel ceea ce caracterizează atitudinea sa generală pe tot parcursul carierei sale literare este nonconformismul nefundamentat pe un ideal precis de existență. În schița de autobiografie, mai înainte menționată, scriitorul mărturisește că este un nemulțumit, un decepționat de patria sa, așa cum rezultă și din *Omul fără însușiri.* Dar, deși convins de incapacitatea burgheziei și tarele capitalismului, el rămîne un revoltat singuratic, care nu poate adera la o altă concepție despre lume.

Decepționat de război, mereu obsedat de grijile existenței cotidiene, Robert Musil revine în anii postbelici la Viena, unde deține unele funcții administrative mărunte în comparație cu posibilitățile sale intelectuale. Piesa *Die Schwärmer (Entuziaștii)* îl scoate pentru o anumită vreme din anonimat, dar genul acesta de teatru de lectură nu-l poate impune atenției publice. Derivația acestei opere din dramaturgia lui Wedekind nu a rămas nici ea neobservată.

În pofida tuturor dificultăților materiale prin care trecea, Robert Musil a renunțat la orice slujbe din administrația de stat și a optat pentru viața de scriitor liber. Dar atît la Viena, cît și la Berlin privațiunile de toate genurile încep să-l copleșească. Fiind un tip de scriitor cu un proces de creație extrem de lent și nevoit să trăiască numai din veniturile operei sale, Robert Musil se angajează pe un itinerar dramatic din care nu mai

poate ieși niciodată. În anul 1930, 600 de pagini din monumentalul său roman sînt sub tipar, dar cînd acestea apar în cursul anului următor, ele îi aduc doar o recunoaștere publică restrînsă, nu însă și o schimbare a condițiilor de existență. Pentru a putea lucra în continuare, la Berlin se constituise o societate de ajutor, care l-a sprijinit între anii 1932—1938, iar după instaurarea nazismului și revenirea sa la Viena (1933), aceasta a căpătat o nouă configurație în capitala Austriei. Resursele erau foarte modeste și tăcerea în jurul scriitorului solitar devenea tot mai pronunțată și mai dureroasă. Împlinirea celor 50 de ani nu a înregistrat nici un ecou public și în acest climat apăsător este simptomatic faptul că scriitorul publică un volum cu un titlu simbolic *Postume din timpul vieții (Nachlass zu Lebzeiten)*, 1936.

Dar anii cei mai grei încep pentru Robert Musil o dată cu plecarea sa în exil (1938), determinată de pericolul extensiunii nazismului. În aceste împrejurări de un profund tragism, scriitorul optează pentru Elveția. Referindu-se la această situație istorică cutremurătoare, Walter Muschg sublinia într-un strălucit eseu intitulat *Distrugerea literaturii germane (Die Zerstörung der deutsche Literatur)* că nazismul nu a însemnat numai un refuz al artei și o ruină a literaturii germane, ci și o catastrofă a întregii umanități. Alungați din țară, nevoiți să emigreze, scoși din biblioteci, condamnați la arderea cărților în piețele publice, scriitorii germani cei mai de seamă au pornit pe calea grea a exilului. *„Numai puțini dintre aceștia*, precizează Walter Muschg, *au izbutit să-și găsească o nouă patrie."* [1]

Robert Musil face și el parte din acea categorie predominantă a scriitorilor germani care nu au izbutit să-și găsească o nouă patrie. Pentru el, Elveția, a fost un loc sumbru de refugiu, unde l-a acoperit tăcerea totală, iar privațiunile materiale l-au împins la marginea disperării. În aceleași note autobiografice, prozatorul notează, cu-

[1] W. Muschg, *Die Zerstörung der deutschen Literatur*, Paul List Verlag, München, 1961, p. 19.

prins de o neliniştitoare tristeţe : *„Pare a fi o situaţie tipică pentru viaţa mea. Mă aflu la Geneva şi nici un om nu mă cunoaşte, nu sînt invitat la nici o manifestare cu caracter artistic. Profesorul B., micul papă, nu-mi dă nici o atenţie.“*

Minat de neîncrederea în sine care începe să se contureze, umilit, scriitorul acesta tenace părea să se lase invadat de gîndul că persoana lui *„nu-i bună de nimic şi n-a fost decisă să realizeze ceva important“*. El continuă să elaboreze o operă monumentală, care nu va fi însă încheiată niciodată. Ultimele sale însemnări, care reprezintă un semnal de alarmă fără ecou într-o epocă situată sub zodia morţii absurde, sînt de un tragism cutremurător. *„Nu mai pot. Scriu despre mine însumi şi acest lucru se întîmplă pentru prima dată de cînd sînt scriitor. Ceea ce am de spus rezultă din titlu. Şi acest lucru este de gravitatea cea mai rece... Cred că exceptînd pe cei care se sinucid, nu multe existenţe se găsesc în faţa unei nesiguranţe egale cu a mea...“*[1]

În aceste condiţii, Robert Musil moare subit la 15 aprilie 1942, la Geneva, în urma unei congestii cerebrale. Pastorul protestant, Lejeune, care fusese aproape unicul lui sprijin în ultimii ani, rosteşte cuvîntarea funebră în faţa unui foarte mic grup de devotaţi.

Tăcerea asupra operei lui Robert Musil durează chiar în ţările germanice pînă în 1952, cînd începe să fie descoperit ca un Proust al literaturii germane.

Prozatorul acesta solitar şi taciturn, care preciza că nu scrie cu plăcere sau cu pasiune, credea mai mult în forţa de comunicare a ideilor decît în entuziasmul trezit de arta caligrafului. Scrutîndu-şi conştiinţa cu o modestie care atinge sublimul, Robert Musil a putut să se confeseze astfel : *„Sînt de o incultură extrem de multilaterală... (Sînt de o ignoranţă foarte multilaterală)“*.

Familiarizat cu matematica, tehnica, filozofia, psihologia, creaţiile marilor scriitori, Robert Musil reprezintă tipul scriitorului cu o anumită formaţie enciclopedică,

---

[1] R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Anhang, p. 1604.

chiar dacă aceasta nu depășea în unele cazuri sfera cărților de popularizare. Marginaliile teoretice la viața unui scriitor (aprox. 1936), ca și unele pasaje din însemnările din jurnale, însumează opinii despre filozofie, psihologie și aplicările ei literare, precum și unele meditații semnificative despre literatură, finalitatea ei, modalitățile de creație etc.

Evident că Robert Musil nu ajunge la conturarea unui sistem estetic, deși aspirația spre construcția de ansamblu este mărturisită, fără să mai poată fi însă realizată. Dar suita aceasta de reflecții pe marginea fenomenului literar se definește în cele din urmă ca o edificatoare profesiune de credință. Excesiv de modest, Robert Musil nu emite decît arareori judecăți cu pretenția unor legi generale despre artă. În cele mai multe cazuri, el transmite punctele sale de vedere, pornind de la propria experiență de creație. Cînd o afirmație tinde spre o accepțiune generală, ea este formulată ca o ipoteză în genul acesteia : *„Probabil că s-ar putea spune : știința năzuiește spre general, arta către exemplar"*. Cînd enunțul este personal, dar lipsit de o amplă argumentare, el se configurează în această manieră : *„Va trebui să spun odată de ce mă interesează psihologia experimentală „plată" și nu Freud, Klages, ori chiar fenomenologia"*.

Atunci cînd Robert Musil scriitorul și învățatul familiarizat cu diverse domenii de cercetare fixează raporturile dintre artă și știință, judecata sa limpede este plină de adevăr. *„Deosebirea în sine e simplă : literatura nu e o cale spre știință și recunoaștere. Dar : literatura se folosește de știință și cunoaștere. Și anume tot atît de exact în privința universului interior, cît și a celui exterior."*

Cînd se referă la arta realistă și la raporturile acesteia cu lumea văzută ca suprafață, autorul optează pentru o finalitate foarte cuprinzătoare a literaturii. Aceasta, după părerea sa, *„nu are sarcina de a descrie ceea ce este, ci ceea ce trebuie să fie"*. Aprofundînd acest punct de plecare, autorul semnalează anumite modalități specifice la care face apel creația literară din vremea sa, ca și din

alte epoci. *„Literatura oferă alegorii. Ea dezvăluie sensuri. Este interpretare a vieții.“*

Robert Musil trece de la aceste marginalii teoretice spre literatură și ajunge la unele concluzii desprinse din operele sale fundamentale. De aceea, ele trebuie cu atît mai mult luate în considerație. Autorul menționează astfel un principiu al pașilor foarte mici în arta sa și altul al pașilor motivați. Prin cel dintîi înțelege luminarea spectrului moral cu trecerile sale de la o atitudine la alta, iar prin cel de-al doilea, prezența planului psihologic cu motivațiile sale intime.

Preocupat de înregistrarea reacțiilor mărunte, a faptului aparent insignifiant, căruia scriitorul îi caută cu tenacitate o anumită motivație, Robert Musil se definește ca un adept al raționalismului psihologic sau, cum spuneau unii critici ce înregistraseră cu satisfacție apariția romanului său *Rătăcirile elevului Törless*, ca un reprezentant al realismului psihologic. Este adevărat că în însemnările sale din jurnal, ca și în notele teoretice desprinse din paginile autobiografice, autorul privește cu o detașată ironie asemenea etichetări. Dar nu este pentru prima dată în istoria culturii, cînd un scriitor respinge cu vehemență anumite clasificări istorico-literare în care posteritatea îl face să încremenească fără drept de apel. Faptul acesta trebuie reținut cu atît mai mult cu cît Robert Musil se afirma ca scriitor într-un moment cînd arta romanescă trece prin transformări foarte profunde, unele acompaniate de justificări teoretice de mare rezonanță, altele impunătoare prin simpla lor prezență.

Cînd în 1906 apărea romanul *Rătăcirile elevului Törless*, metamorfoza literaturii, produsă prin reacția la anumite formule tradiționale, abia începuse. Acțiunile de incitare a căutării noului vin din partea futuriștilor italieni și din sfera expresioniștilor germani. Străin față de manifestările negatoare ale celor dintîi, puțin receptiv față de experiența literară a expresioniștilor, Robert Musil rămîne în această etapă, așa după cum el însuși mărturisea, mai aproape de unele realizări ale prozei tradiționale, decît de încercările unora dintre contemporanii

săi. Dar metamorfoza artei romanești care se configura mai mult ca un deziderat în această perioadă, avea să se împlinească prin unele opere fundamentale, publicate pe parcursul lungului proces de gestație și finisare a *Omului fără însușiri.*

Romanele lui Proust, Virginia Woolf, scrierile lui Kafka, Thomas Mann, formula prozei ciclice dusă la o nouă strălucire de către Roger Martin du Gard și Galsworthy, cărțile lui André Gide și Alain Fournier despre adolescență, indică doar o parte din transformările profunde prin care trecea arta prozei în primele decenii ale secolului XX.

Mai puțin ispitită de mitul modernității excesive, proza germană din această perioadă demonstrează și ea o etapă de incontestabilă eflorescență a romanului. Thomas Mann nu este o simplă piramidă izolată într-un pustiu. Scriitorii austrieci, din rîndurile cărora face parte și Robert Musil, impun și ei un evident certificat de notorietate europeană. Țara despre care Karl Krauss spusese că este un *„institut de încercare pentru declinul lumii"*, dăduse literaturii europene scriitori de talia lui Kafka, Hermann Broch, Heimito von Doderer și alții. Înscris prin cronologia vieții sale în această complexă generație, Robert Musil rămîne totuși un spirit singular în epocă.

Cu *Rătăcirile elevului Törless,* prozatorul german realizează o remarcabilă operă de explorare a crizei pubertății, anticipările cunoscute pe această temă fiind nesemnificative. Faptul că acest roman de mici dimensiuni pleacă de la anumite întîmplări reale, nelipsite de anumite contingențe autobiografice rămîne în ultimă instanță lipsit de o semnificație majoră. Autorul însuși mărturisește că întîlnirea sa cu o conjunctură de evenimente asemănătoare cu cea din roman l-a lăsat indiferent.

Semnificativ ni se pare însă de la început faptul că Robert Musil prefigurează prin romanul său un anumit univers concentraționar specific, cristalizat într-un institut de educație. Subtextul satiric și moralist al operei nu se dezvăluie niciodată prin referințe la sistemul oficial de educație sau la pornirile abuzive, tiranice ale unor pro-

fesori. Caracterul ingenios al acestei cărți rezultă tocmai din maniera în care scriitorul reconstituie imaginea exterioară a unei școli cu tineri proveniți din societatea înaltă și viciile interioare, ascunse ale acestora. Acest univers de existență în miniatură este în așa fel conceput încît să poată etala constrîngeri spirituale, porniri morbide și tiranice, conștiințe care se destramă. Criza adîncă ce mina existența *Kakaniei* este sugerată prin acest remarcabil roman al pubertății. Opera nu trădează nici un fel de intenție de confesiune directă. Scrisă la persoana a treia, concepută ca o radiografie a unor stări de conștiință, narațiunea aceasta psihologică își trage seva din evenimente exemplificatoare și tipologii morale caracteristice. Conflictul nu rezultă din raporturi de adversitate dintre individ și sistem, ci din ridicarea măștilor unei generații care prevestește o dramatică criză istorică. Examinarea răului embrionar, instalat în conștiința unei asemenea generații destinate să reprezinte viitorul, este simptomatică. Atunci cînd W. Berghahn se referă la semnificația *Rătăcirilor elevului Törless*, acesta afirmă că ceea ce Robert Musil *„presimte, descifrează în mod inconștient*[1]". Afirmația ni se pare riscantă, fiindcă în pofida tuturor naivităților lui Robert Musil, paginile sale autobiografice demonstrează că era deplin conștient de maladia lumii în care trăia.

În *Rătăcirile elevului Törless*, scriitorul pune în circulație unele motive fundamentale ale creației sale. În jurul crizei pubertății se polarizează astfel problema alienării și a umilinței umane, conștiința binelui și a răului, raportul dintre înțelegerea rațională și instinctual-elementară a lumii, relația dintre civilizație și morală, spectrul declinului vechii societăți din monarhia habsburgică.

Romanul este însă în așa fel construit încît nimic să nu trădeze caracterul programatic al unor intenții. Ideile operei se configurează în permanență prin detalii perfect înglobate în fluxul general al narațiunii. Constelația de

[1] W. Berghahn, *Robert Musil*, p. 33.

personaje care pune în lumină fața unei umanități bolnave este formată din Törless, Reiting, Beineberg și Basini.

Spațiul în care se petrece o anumită dramă a umilinței umane, care nu va căpăta niciodată o circulație publică, este claustrat și întunecos, fiind reprezentat de camera unui pod, a cărui descriere autorul o face în mod minuțios. *„Pereții erau complet acoperiți cu o stofă de steag roșu-sîngeriu, pe care Reiting și Beineberg au luat-o dintr-o altă încăpere a podului, iar podeaua era acoperită cu un țol dublu și gros... Pe perete, alături de ușă, atîrnau două pistoale încărcate.“* [1]

În acest spațiu închis se consumă drama morală în a cărei constelație Reiting și Beineberg joacă rolul călăilor, Basini este acoperit de semnificația victimei vinovate, iar Törless este martorul „complice“, înfiorat și revoltat, dar în același timp neputincios.

Episoadele prin care autorul reconstituie actele de totală degradare a victimei se petrec în acest context. Ele au structura unor narațiuni scenice în miniatură.

— *„Nu auzi? Trebuie să spui că ești un hoț. Trebuie să spui că ești un hoț. Trebuie să spui acest lucru imediat!*

Atunci s-a lăsat o scurtă tăcere, greu de cîntărit. Apoi Basini a spus încet, dintr-o singură răsuflare, cu o intonație nevinovată: Sînt un hoț.

Beineberg și Reiting rîdeau cu plăcere spre Törless: A fost o idee bună din partea ta, micuțule. Și către Basini: Și acum vei spune imediat sînt un animal, un animal hoț, hoțul vostru porcesc.“ [2]

Romanul lui Robert Musil nu se încheie prin rezolvarea unei crize, ci în mod programatic prin eludarea consecințelor ei firești. Törless evadează din acest univers infernal al viciilor într-o aparentă idilă familială, Basini, victima vinovată, suportă consecințele unei culpe parțiale, iar cei doi tirani rămîn neatinși de urmările răului pe care l-au declanșat. Este semnificativ faptul că în unele

[1] R. Musil, *Die Verwirrungen des Zöglins Törless*, Rowohlt, 1966, p. 41.

[2] Op. cit., p. 76.

pagini de jurnal, scrise după război, Robert Musil afirmă că Reiting și Beineberg sînt un fel de forme embrionare ale călăilor din timpul naziștilor.

Roman de riguroasă observare a unor moravuri și crize de conștiință ale vîrstei pubertății, *Rătăcirile elevului Törless* demonstrează darurile remarcabile ale unui prozator-psiholog. Notația exactă a reacțiilor de conștiință, fișa neutrală a metamorfozelor sufletești și a relațiilor interindividuale, enunțul narativ precis, lipsit de podoabe stilistice excesive, imprimă nota caracteristică a acestei cărți.

Este astfel evident faptul că pentru Robert Musil formula romanului-*histoire* reprezintă doar un pretext care trimite spre romanul-*recherche*. Ernst Fischer preciza pe bună dreptate că în această operă sînt însumate toate leitmotivele creației literare a lui Robert Musil de mai tîrziu. [1]

A doua confirmare decisivă a virtuților unui prozator cu excelente daruri analitice este *Drei Frauen (Trei femei)*. Dacă în *Rătăcirile elevului Törless*, personajele de primplan se reduc la un grup de adolescenți, în culegerea de povestiri din 1924 prezențele catalizatoare, care generează profunde vibrații de conștiință, sînt reprezentate de cele trei femei, Grigia, Tonka și portugheza, înfățișate în ipostaze relativ asemănătoare. Notabil și aici în unele cazuri (Tonka), elementul autobiografic este mult mai estompat. Semnificativ pentru acest ciclu de povestiri ni se pare de asemenea faptul că relația cauză-efect nu mai iese în relief prin ambii termeni ai contextului literar, ca în romanul despre Törless. Eludarea unuia dintre termeni a dus în mod deliberat la realizarea unei intrigi cu implicații enigmatice și la ambiguizarea unor situații și personaje.

În fiecare dintre aceste trei povestiri *erosul* deține un loc fundamental. Lectura lui Freud nu rămîne fără consecințe în opera scriitorului, chiar dacă acesta îl judecă

---

[1] Ernst Fischer, *Das Werk Robert Musil*, *Sinn und Form*, 1957, Heft 5, s. 855.

cu o excesivă severitate. Confruntarea eroilor cu erosul duce la descoperirea unor complexe sufletești nebănuite, declanșează forțe spirituale necunoscute, determină reacții neprevizibile. De aceea, se poate spune că în fiecare dintre cele trei povestiri, strînse în culegerea menționată, întîlnirea cu erosul, care trădează abaterile de la normele etice, se soldează cu epiloguri tragice.

În alți termeni decît Goethe și într-un alt context spiritual, Robert Musil caută resursele psihologice ale afinităților elective, punînd totodată un accent deosebit pe sancționarea lor etică. Evenimentul care declanșează drame ireparabile atît în Grigia, cît și în Tonka, este adulterul, judecat evident ca o consecință a unei afinități elective, nepermise. De aceea, fiecare dintre cele trei opere trebuie apreciate ca niște parabole. Lecția moralizatoare sau comentariul direct lipsesc și acum cu desăvîrșire.

Dacă ne referim la Grigia și Tonka, constatăm că structura conflictului din cele două opere este relativ aceeași. O comunicare sufletească aparent perfectă, o tentație erotică exterioară, lipsită de o motivație reliefată, un proces interior de alienare sau dedublare, încheiat cu moartea personajului central, compun treptele acestui traseu existențial cu un final tragic. Motivația etică a scriitorului pornește de la semnificația pe care o acordă adulterului, ca act de infidelitate față de sine. În însemnările sale autobiografice, Robert Musil precizează că pentru el adulterul nu este o simplă problemă de tipologie psihologică, ci un act al trădării de sine, deoarece reliefează raporturile omului cu idealurile sale.

Dacă în *Omul fără însușiri* opțiunea aceasta de ordin negativ este descompusă în părțile ei componente mărunte, fapt care i-a determinat pe unii critici să vorbească de atomizarea sufletului omenesc în proza lui Robert Musil, în *Grigia* sau *Tonka* adulterul este înfățișat ca o abatere de la normalitate, învăluită de un anumit mister.

Homo, personajul central din Grigia, este o natură dionisiacă puternic cenzurată. El se alienează în existență întîi prin profesie, trădînd anumite idealuri umane elementare. Scos din climatul de familie, Homo aude che-

marea erosului, care se insinuează în conștiința sa ca o forță telurică elementară, fără transferuri pe planurile superioare ale spiritului. Expediția la care participă îl confruntă pe Homo (faber) cu hazardul reprezentat de Grigia, femeia primitivă. Ea semnifică pentru el erosul, reprezintă calea care îl duce în spațiul existențial al morții. Întîlnirea acestui homo faber cu iraționalul din existență este tragică. Închis de bărbatul gelos al Grigiei cu aceasta într-o grotă, ea se salvează, dar el, omul care s-a trădat pe sine, moare în mod aberant, nemaiavînd puterea și nemaisimțind nevoia să trăiască. Finalul este tipic pentru proza absurdă de mai tîrziu.

Așezată în succesiunea îndepărtată a romanului despre Törless, *Grigia* pune în lumină alte resurse ale artei narative și ale celei portretistice. Peisajul exotic al sudului este reconstituit prin detalii pline de culoare și dinamism. Peste cromatica vie a acestui peisaj sînt proiectați oamenii cu naturile lor primare, care se dezvăluie în mod neprevizibil. Extrem de minuțioase, portretele femeilor, mai ales, sînt reconstituite prin amănunte vestimentare frapante, gesturi sugestive, inflexiuni misterioase ale vocii etc. Preferințele scriitorului pentru culoare și pitoresc duc la o anumită lirizare a narațiunii, care își pierde răceala relatării și tonul neutral al observației clinice. În *Trei femei*, atitudinea naratorului obiectiv este astfel abandonată, în favoarea eului liric al unui povestitor înfiorat de spectacolul existenței. În *Tonka*, de pildă, cititorul poate descifra cu ușurință aceeași artă poetică, întîlnită și în *Grigia*, destinată să scoată în relief și în acest caz același motiv literar, infidelitatea, văzută ca act al trădării de sine. Nouă este însă în *Tonka* tentativa de ambiguizare a unor personaje și situații. În felul acesta, relativizarea unor fapte scoate în evidență alte resurse de reconstituire a unui univers aberant, decît cele întîlnite în proza lui Kafka.

Tonka este concepută de Robert Musil ca o micro-tragedie a erosului în care personajul feminin ispășește vina tragică a infidelității. În această structură, evidentă la prima lectură, autorul introduce reflecții destinate să stîrnească suspiciunea asupra unor personaje și evenimen-

te. Narațiunea este în așa fel construită de autor, încît să nu existe o suprapunere între timpul relatării și timpul evenimentelor. Pe această cale, memoria infidelă, care reconstituie trecutul la modul subiectiv, poate introduce scene false în fluxul narațiunii sau deformează semnificația altora.

Și în *Tonka*, naratorul păstrează atributele scriitorului omniscient. Dar în mod deliberat, intriga se compune din o serie de avansuri și reculuri. Scenele aparent exacte sînt relativizate prin îndoială. Enunțul ipotetic este simplu și direct. *„Dar oare a fost chiar așa? Nu, astea le-a potrivit el abia mai tîrziu. Totul se preschimbase într-o poveste; acum nu mai putea deosebi adevărul de fantezie.“*

Proiectată astfel pe ecranul unui timp afectiv, imaginea Tonkăi se relativizează, iar comportamentul ei nu se mai știe în ce măsură este real sau rămîne o reprezentare a memoriei infidele a eului receptor.

Semnificația acestei nuvele rezultă din arta ei poetică inedită. Ingenuă și perversă, fidelă și necinstită, victimă și vinovată, Tonka este proiectată într-un spațiu existențial construit din două perspective diferite. Introdusă de scriitor în mod deliberat în zona suspiciunii, provocată de confruntarea cu erosul, eroina rămîne ambiguizată pînă și în fața evenimentului-limită care este moartea.

Mai puțin izbutită, *Portugheza* este o altă variantă pe același motiv al adulterului. Doar epoca în care este proiectată intriga are o altă culoare. Dar, în lumea cavalerilor medievali, violenți și sentimentali, confruntarea ființei umane cu erosul se realizează pe aceleași coordonate ca și în societatea modernă. Portugheza nu mai intră însă în spațiul morții, fiindcă este nevinovată. Dacă în *Grigia* eroul moare din cauza unei erori etice, dacă în *Tonka* infidelitatea ipotetică este sancționată de scriitor tot prin moarte, în *Portugheza* risipirea suspiciunii nu mai justifică finalul tragic al eroinei.

Bazate pe anumite norme poetice unitare, cele trei povestiri din culegerea din 1924 reprezintă o etapă semni-

ficativă a metamorfozelor pe care le înregistrează arta prozei lui Robert Musil.

Raportate la acestea, scrierile strînse în volumul *Postume din timpul vieții* demonstrează îndrumarea atenției scriitorului spre alte zone ale existenței. Trebuie să precizăm însă de la început că nu toate textele publicate în acest volum au caracterul unor povestiri literare. Unele sînt simple aforisme, altele sînt meditații pe marginea scriiturii, situîndu-se între eseul critic și jurnalistica cu propensiuni artistice.

Dat fiind locul acestor preludii literare în ansamblul creației scriitorului, el însuși a privit actul publicării lor cu anumite rezerve. *„Firește, ultimele cuvinte din viață ar trebui tratate cu o grijă cu atît mai mare, chiar dacă sînt rostite cu anticipație. A publica doar niște mici istorioare și reflecții într-o lume în care se aud bubuituri de tun și gemete; a vorbi despre chestiuni secundare, în vreme ce există atît de multe chestiuni principale; a-ți face necazuri în legătură cu fenomene ce se află departe înapoia liniei de foc; fără îndoială, toate acestea ar putea să pară unora drept o slăbiciune, și vreau să mărturisesc deschis că și mie hotărîrea publicării mi-a dat tot felul de griji.“*

Însumînd scrieri din anii 1913 și apoi dintre anii 1920—1929, ca și de mai tîrziu, *Postumele din timpul vieții* constituie totuși o experiență artistică de care istoricul literar nu poate face abstracție. Opere ca *Hîrtia de muște, Insula maimuțelor, Poate un cal să rîdă?, Oi, văzute altfel, Șoarecele* etc. reprezintă un univers miniatural sau sînt alegorii și parabole în care transferul de fapte în lumea animalieră este de așa manieră realizat, încît subtextul să poată trimite în permanență spre viața umană. Semnificativ ni se pare în același timp faptul că scriitorul, preocupat de realizarea unei opere monumentale, izbutește să condenseze anumite fapte sugestive în povestiri de foarte mici dimensiuni. Fluxul existenței nu mai este reconstituit în postumele din viață prin evenimente de o anumită amploare sau prin acte de mare rezonanță interioară. Zonele de confruntare între conștiință și viața exterioară se configurează prin selecția faptului cotidian ba-

nal care doar arareori poate marca anumite sensuri grave. Un grup de oi care seamănă cu un cor, un șoricel care apare în raza vizuală a unui ins ce stă pe o bancă la o anumită oră, un cal țesălat în anumite zone foarte sensibile, care pare să rîdă, reprezintă doar cîteva din detaliile pe care scriitorul le consemnează în aceste povestiri miniaturale despre o lume care nu cuvîntă. Cîteodată, faptul aparent insignifiant trimite spre zonele grave ale existenței. Imaginea mușteі care sucombă pe hîrtia capcană este o capodoperă în miniatură, o narațiune tragică a luptei cu moartea, văzută la mici dimensiuni. Dar trebuie să recunoaștem că multe din scrierile strînse în acest volum nu reprezintă zonele majore ale creației scriitorului, deși travaliul său artistic pe marginea lor a fost destul de îndelungat, iar amintirea unor fapte consemnate în aceste texte miniaturale l-a obsedat multă vreme. Episodul cu calul care rîde este consemnat în jurnalul său, în 1. XII. 1913, unde capătă forma embrionară a povestirii de mai tîrziu. Hîrtia de muște se găsește și ea sub o formă mai scurtă în paginile de jurnal, fără să aibe însă dramatismul din versiunea definitivă.

Opera care face din Robert Musil un scriitor de valoare universală este *Omul fără însușiri*, roman monstruos prin proporțiile sale, conceput în așa manieră, încît să nu poată fi terminat niciodată. Într-un comentariu minuțios și subtil asupra lui Robert Musil, Ernst Kaiser și Eithene Wilkins precizează pe bună dreptate că *Omul fără însușiri* a fost comparat în mod nejustificat cu *Wilhelm Meister*. Opera lui Robert Musil, adaugă autorii, nu se integrează nici în formula unui *Bildungsroman*, nici în aceea a unei creații de genul *éducation sentimentale*. Ea reprezintă mai degrabă o replică modernă a lui Parsifal, un act de căutare a unei irealități, a unui simbolic Graal.

Obiectivele romanului lui Robert Musil sînt multiple, de aceea și structura narațiunii este mereu modificată în funcție de evenimentele și personajele configurate. Satiric, ironic și burlesc, aplecat spre reconstituirea unor episoade de farsă absurdă, preocupat de destinul unui individ și al

unei lumi în declin, populat cu eroi fictivi, și personaje care trimit la o anumită realitate istorică, romanul lui Robert Musil poate fi într-adevăr socotit ca o ultimă realizare strălucită a barocului în literatura austriacă.[1]

Cadrul în care se desfășoară epopeea ironică a lui Ulrich, *omul fără însușiri*, este reprezentat de monarhia habsburgică, de lumea utopică din *Kakania*, cea amenințată de un declin istoric inevitabil. Primele episoade ale intrigii trimit spre anul 1913.

Ernst Fischer observa că evenimentele din roman sînt organizate pe trei planuri fundamentale. Pe primul plan este reprezentat procesul de decădere a monarhiei habsburgice, pe al doilea se conturează situația oamenilor într-o lume problematică, iar pe al treilea se profilează filozofia unei realități care se irealizează.

Nucleul istoric al acestui roman cu o intrigă localizată în 1913 se polarizează în jurul unui eveniment proiectat în viitor. Dintr-o scrisoare a tatălui lui Ulrich rezultă că în Germania va avea loc în 1918 jubileul celor 30 de ani de guvernare a împăratului Wilhelm al II-lea. Aceasta duce la declanșarea unei acțiuni paralele la Viena, replica constînd în sărbătorirea celor 70 de ani de pașnică existență a lui Franz Joseph I. Evenimentele sînt reconstituite de scriitor la modul retroactiv, deci după căderea imperiului habsburgic. Robert Musil scrie aceste episoade după 1920, reprezentarea trecutului unei lumi fără glorie fiind realizată cu o vădită ironie.

Acțiunea paralelă aduce pe prim plan înalta societate, compusă dintr-o faună umană foarte diversă. În felul acesta se configurează romanul de moravuri, susținut de o complexă tipologie umană. Baronul Leinsdorf, frumoasa Diotima cu pretențiile ei intelectuale, Arnheim, omul de afaceri și personajul cu cheie, generalul Stumm etc., pun în lumină fața aplatizată a unei societăți care se rostogolește în vid, dinamica falsă a unei lumi care și-a pierdut axa istorică. În această cursă de organizare a iluziilor

---

[1] E. Kaiser, E. Wilkins, *Robert Musil*, Kohlhammer Verlag, 1962, p. 24.

unei țări care se prăvălește în haos este integrat Ulrich, secretarul general al societății de pregătire a jubileului.

Introducerea unui roman al individului în epopeea comico-satirică a unei societăți hilare este plină de semnificații. Ulrich, eroul marilor disponibilități spirituale, este tipul care se definește prin refuzul organic al oricărei opțiuni. El nu alege nici evenimentele, nici oamenii cu care vine în contact. Abandonînd mai multe profesii, Ulrich trăiește într-o totală indiferență, care generează vidul existențial. Trăsătura fundamentală a acestui *om fără însușiri* rezultă din incapacitatea sa de fixare sau de aderare. Bătut pe stradă din întîmplare, amantul unei femei isterice printr-un simplu hazard, angajat în organizarea unui act istoric fără participare interioară, ispitit, fără profunde remușcări, de iubirea incestuoasă a surorii lui, Ulrich este un revoltat abulic, un alienat în existență, un simptom al unei colectivități umane dereglate.

Romanul lui Robert Musil se cristalizează astfel ca o epopee comico-satirică a unei lumi care a pierdut sentimentul tragicului, odată cu estomparea percepției exacte a realității istorice. Narațiune istorică și cronică de moravuri, eseu filozofic și operă de explorare psihologică, meditație asupra condiției umane și satiră a unei existențe umane situate sub zodia absurdului, romanul acesta cu o structură polifonică îl situează pe Robert Musil în rîndul unei familii de spirite din care fac parte Huxley, Thomas Mann, Kafka, Sartre și Camus.

UN SCRIITOR POLIGRAF : ERICH KÄSTNER

Fiecare literatură națională își are poligrafii ei, gata să construiască edificii culturale imense, datorită spiritului prolific cu care sînt înzestrați. Unii experimentează toate genurile literare, dinamizați de o autentică vocație a complexității, alții au doar o facilitate remarcabilă care îi ajută să se afirme, nu fără un anumit talent, într-un vast cîmp al creației artistice.

Erich Kästner este și el un poligraf. Cine parcurge bibliografia scrierilor sale nu poate să nu fie impresionat atît de mulțimea titlurilor cît și de varietatea operelor sale. Poet, dramaturg, romancier, gazetar dăruit cu virtuțile unui virulent pamfletar, autor de scenarii de film, creator de autentică literatură pentru copii, Erich Kästner are astfel un registru artistic de mare întindere.

Dar cu toate acestea, numele scriitorului german nu figurează în numeroase istorii literare, iar operele sale, cu foarte puține excepții, nu au beneficiat decît de unele articole ocazionale.

Tradus în numeroase limbi străine, citit cu pasiune de copii, mereu capabil să întrețină interesul unor cititori îndrăgostiți de literatură majoră, Erich Kästner reprezintă tipul scriitorului care beneficiază de o largă popularitate fără a ajunge să fie însă consacrat de istoria literară.

Imensă, opera lui Erich Kästner nu poate beneficia astăzi decît de o riguroasă apreciere selectivă. Bineînțeles că o receptare selectivă presupune opera fiecărui scriitor care trece printr-un anumit proces de perimare, determinat de trecerea timpului, dar și de un anumit caracter conjunctural al scrierilor sale.

În cazul scriitorului german, actul de selecție este determinat și de specificitatea creației sale. Exprimîndu-și convingerile relative la funcționalitatea versurilor sale, Erich Kästner își etichetează opera lirică drept poezie de consum.

Fără să aibă nimic peiorativ, calificativul acesta se poate aplica, după părerea noastră, celor mai multe opere realizate de către scriitorul german.

În întreaga lui carieră literară, Erich Kästner s-a definit ca un tînăr furios, care a scrutat tarele epocii sale cu indignare, mînie, umor și ironie.

Scriitorul german este un spirit moralist și satiric, un acuzator din familia de spirite a lui Kurt Tucholsky, Bertolt Brecht și Heinrich Böll. Dată fiind concepția sa literară care acordă artei o notabilă funcție civică, este firesc ca aceasta să nu poată fi înțeleasă fără o permanentă reportare la marile evenimente ale epocii sale, ca și la momentele fundamentale care i-au punctat biografia intelectuală.

De la scrierile destinate copiilor pînă la un roman ca *Fabian*, care a făcut mult zgomot la timpul său sau la comedia tragică cu evidente intenții politice, *Școala dictatorilor*, opera lui Erich Kästner poartă amprenta profundă a epocii care a creat-o.

Din această cauză, biografia scriitorului, nelipsită nici ea de un anumit dramatism produs de confruntarea atitudinii sale umaniste cu ororile fascismului, se va revărsa și ea pe toate planurile creației sale.

Amintirile amare, lăsate de primul război mondial, anii de școală, inflația, luptele politice care au anticipat ascensiunea lui Hitler, criza morală prin care a trecut poporul german, anii de teroare nazistă, durerea despărțirii de părinți, paradisul copilăriei și oroarea față de război,

reprezintă evenimente, fapte și atitudini care vor figura ca adevărate leit-motive în operele atît de diverse, realizate de către scriitorul german pe parcursul unei lungi cariere literare.

În *Scurtă biografie* poetul marchează, cu o vădită detașare ironică, unele momente decisive care i-au punctat nu numai itinerariul existenței, ci și pe acelea ale creației.

Școala în care-am uitat fel de fel,
tot timpul mi-a răpit și ce ciudat —
eram pe-atuncea un copil model.
Regret și-azi c-așa s-a întîmplat.

N-a fost vacanță. Dar a fost război.
Tunar m-am pomenit cu alți soldați.
Tot globul sîngera din plin. Apoi
trăit-am mai departe, dar cum, nu mă-ntrebați.

Inflație-am avut din plin, și foame.
Și Kant și studii, bursă, slujbe-gata !
Și artă și politică și dame...
Dumineca ploua tot cu găleata.

De patruzeci m-apropii. Și nu mint.
O fabrică de rime de-atuncea am fondat.
Am pe la tîmple fire de argint.
Amicii mei devin mai grași, treptat. [1]

Sincer pînă la dezvăluirea discretă a unor neajunsuri ale artei sale, Erich Kästner se dezvăluie fără ezitare :

Alerg după doi iepuri. Mai departe,
tai craca de sub mine, meditînd.
Merg prin grădini de sentimente moarte
și glume răsădesc din cînd în cînd.

Opera lui Erich Kästner își trage astfel seva din autobiografie și din istoria atît de agitată a țării sale.

[1] Toate citatele în versuri sînt date în excelenta traducere a lui I. Cassian-Mătăsaru.

După tată, scriitorul provine dintr-o familie de șelari din Döbeln, înrudită cu alți confrați de breaslă din diferite orașe germane. Mama sa, Ida Amalia Augustin, se trăgea dintr-o altă spiță care dăduse Germaniei, generații de-a rîndul, brutari pricepuți și măcelari iscusiți. Ajutați de rude, Emil și Ida Kästner se mută la Dresda în anul 1895, unde el intră într-o fabrică de geamantane, iar soția sa se consacră o anumită vreme în exclusivitate vieții de familie. În acest frumos oraș al artei s-a născut scriitorul german la 23 februarie 1899. Faptul acesta nu este lipsit de semnificație și poetul îl va nota mai tîrziu în paginile sale cu caracter autobiografic, intitulate *Cînd eram copil*: *„Eu n-a trebuit să învăț ceea ce este frumos din cărți. Nici în școală și nici în universitate. Eu am avut prilejul să respir frumosul, asemenea unui copil de pădurar care respiră aerul de pădure. Biserica catolică, Zwingerul, castelul Pilnitz... Da, Dresda era un oraș minunat*".

În acest climat de artă evoluează copilăria lui Erich Kästner. Din adolescență începe să cunoască însă dificultățile prin care treceau părinții săi în lupta pentru existență.

Solicitat de grijile vieții, Emil Kästner nu are o influență notabilă asupra educației fiului său, în vreme ce mama sa i s-a dedicat în întregime. Cu ea s-a dus pentru prima dată la teatru, a vizitat frumoasele păduri din jurul Dresdei sau a plecat în excursii mai îndelungate. Convingerea timpurie că reprezintă pentru mama sa un ideal de existență, i-a creat lui Erich Kästner un acut sentiment al responsabilității. În autobiografia cu evidente valențe literare, autorul notează că el reprezenta pentru mama sa cartea unică pe care aceasta a mizat în întreaga sa viață: *„Cartea jucată eram eu, de aceea trebuia să cîștig. De aceea trebuia să fiu elevul cel mai bun și fiul cel mai bun. N-aș fi putut suporta ca ea să fi pierdut cartea pe care mizase. Deoarece ea voia să fie pentru mine o mamă desăvîrșită și a fost, cartea jucată trebuia să fie sigură, eu trebuia să devin un fiu adevărat. Am reușit oare?*"

Şi astfel, primul ideal spre care Erich Kästner năzuia, era să ajungă învăţător. Probabil că gustul pentru activitatea intelectuală i-a fost deschis şi de dascălul care locuia cu chirie în casa părinţilor săi. În acest scop, el urmează cursurile seminarului pedagogic, unde a suportat cu greu disciplina vieţii de internat şi neajunsurile sistemelor de educaţie din acea vreme. Dar izbucnirea primului război mondial întrerupe finalizarea imediată a acestui scop.

Chemarea elevului de seminar la armată şi prima experienţă amară a războiului sînt consemnate în poezia sa *Liceeni în uniformă militară.*

Stăturăm toată noaptea-n parc,
cu gîndul înapoi.
Kurt Kern, căzut la Langemarck,
era viu printre noi.

Apoi, din nou, Vergil, Tacit.
Şi clasa cu bine-am trecut.
Aflarăm că Rochlitz ar fi grav rănit,
că Reinhold pe front a căzut.

Rectorul Jobst era teolog,
în slujba patriei sfinte.
Celor trimişi pe front, drept zălog,
le strîngea mîna,-nainte.

În acea stare depresivă, specifică în urma unui război pierdut, Erich Kästner îşi termină studiile la seminar. Dar trecerea prin preparandie n-a făcut decît să-i fortifice năzuinţa spre o viaţă intelectuală mai complexă. După scurte dezbateri de familie, audiază în 1919 cursurile gimnaziului „Regele George". În această perioadă îi apar şi primele poezii în revista de teatru *Der Zwinger*. După bacalaureat, Erich Kästner a obţinut „bursa de aur a oraşului Dresda". Aceasta îi dădea dreptul să-şi continue studiile la o universitate saxonă, ceea ce prilejuieşte venirea sa la Leipzig.

Aici audiază cursurile de germanistică și istorie a teatrului, ținute de profesorul Albert Kästner acordînd de asemenea un interes deosebit prelegerilor de istorie și literatură franceză [1].

În anii de studii la Leipzig, Erich Kästner se remarcă prin asiduitatea formației universitare și prin năzuința de afirmare literară. Unele poezii ale sale sînt publicate în culegerea *Dichtungen der Leipziger Studenten* (1920), reținînd atenția criticii din acea vreme. Dar despre o descoperire fermă a vocației sale literare nu se putea încă vorbi. Se pare că, în această perioadă, Erich Kästner era ispitit de ideea de a deveni regizor. Un biograf al său ne informează că participa cu mult interes la repetițiile unor spectacole pregătite de teatrul din Dresda, în regia lui Berthold Viertel cu care colaborau numeroși dramaturgi germani din acea vreme.

Oricum, opțiunea tînărului scriitor pentru o preocupare sau profesie precisă nu se configurase încă. Face un semestru la Rostok și altul la Berlin, trece prin dificultăți materiale provocate de inflație, strînge material pentru o viitoare teză de doctorat despre *Dramaturgia hamburgheză* a lui Lessing, scrie literatură satirică pentru *Leipziger Tageblatt*, unde are șanse să fie angajat ca redactor în acei ani de cumplit haos economic.

Solicitat de către diverse reviste și ziare din Leipzig, Erich Kästner găsește încetul cu încetul coordonatele constante pe care va evolua creația lui literară de mai tîrziu. Poezia satirică și politică, apoi cronica rimată, reportajele, foiletoanele pe teme diverse, articolele de critică de teatru indică direcțiile diverse spre care el începe să se îndrumeze.

Se pare că preocupările sale literare nu i-au stînjenit activitatea universitară. Cu o nouă temă de doctorat, intitulată *Răspuns la scrierea lui Frederic cel Mare „De la littérature allemande"*, scriitorul obține, în 1925, titlul de doctor în filozofie.

---

[1] Vezi Luiselotte Enderle, *Erich Kästner*, Rowohlt Verlag, München, 1966, p. 39.

Un incident literar provoacă însă plecarea lui din Leipzig și fixarea la Berlin, unde va avea loc și afirmarea sa artistică definitivă. Reacția sa față de marea metropolă pe care o cunoscuse sumar și ca student este a unui ins plin de admirație, sentiment împărtășit și de unii dintre prietenii săi, în al căror nume vorbește. *„Berlinul* — scrie el — *era odinioară cel mai interesant oraș din lume, iar noi n-am regretat nici o clipă schimbarea pe care am făcut-o. Am descoperit Berlinul în maniera noastră, și am scris despre el reportaje ilustrate pe care ni le cumpăra presa din provincie"*.

Într-adevăr, în capitala Germaniei de odinioară, scriitorul intră în legătură cu marii editori ai vremii, este prezentat unor pamfletari străluciți cu o orientare politică de stînga precum Tucholsky și Ossietzky, își face un prieten constant din Walter Trier care va deveni ilustratorul devotat al cărților sale. Abia acum cunoaște din plin viața literară febrilă din acea vreme, ca și luptele politice dintre diverse tabere care se conturau tot mai precis.

În acest climat care trăda doar începutul unor mari prefaceri în istoria Germaniei, Erich Kästner publică volumul de versuri *Inimă pe măsură* (1928) și romanul pentru copii *Emil și detectivii* (1928), care va fi tradus mai tîrziu în numeroase țări din întreaga lume și, evident, și în limba română.

Intensitatea activității literare a acestui spirit prolific inepuizabil începe să indice registrul larg al preocupărilor sale artistice atît de variate.

Rînd pe rînd, realizează volumul de versuri *Larmă în oglindă* (1929), scenariul radiofonic *Viața în acest timp* (1929), după care urmează culegerea de poezii *Un om ne informează* (1930), scenariul de film *Emil și detectivii* (1930) și romanul său de certă afirmare ca prozator, *Fabian* (1931). La acestea se adaugă apoi mereu alte culegeri de versuri și romane pentru copii, care fac din el unul dintre cei mai populari scriitori germani de odinioară. Așa ne explicăm faptul că în 1931 este ales membru al PEN-Clubului, primind în același an mențiunea de onoare a premiului Kleist.

Publicat de edituri renumite, jucat pe diferite scene germane, solicitat mereu de reviste, Erich Kästner este o personalitate remarcabilă în literatura vremii, în perioada în care naziștii se instalaseră la putere. Și cum nici operele, nici atitudinea sa nu erau de natură să le stîrnească încîntarea, Erich Kästner figurează de la început pe listele negre întocmite de naziști. La 10 mai 1933, cărțile lui vor fi arse în Piața operei din Berlin, alături de ale fraților Mann, K. Tucholsky, B. Brecht, E. M. Remarque și alții.

Dar în timp ce numeroși scriitori germani plecau în exil, Erich Kästner face parte din rezistența interioară, tacită și plină de pericole, intrînd astfel în seria scriitorilor interziși care vor reține periodic atenția Gestapoului. Și cînd, în 1934, apăruse o poezie a sa, cu unele adăugiri care nu îi aparțineau, într-o revistă a emigranților de la Praga, scriitorul este anchetat pentru prima dată de către organele Gestapoului. Ostilitatea acestora față de el rezultă și din faptul că noua sa carte, *Trei oameni în zăpadă*, a fost interzisă fără nici un motiv serios din dispoziția lui Goebbels, prozatorului german lăsîndu-i-se însă posibilitatea să-și publice operele în străinătate. Așa se explică faptul că cele mai multe cărți ale sale vor apare multă vreme doar la Zürich.

Faptele acestea, ca și multe altele, demonstrează că insinuările unor periodice din emigrație cum că Erich Kästner ar fi fost decis să colaboreze cu forurile naziste, sînt lipsite de temei. Luiselotte Enderle demonstrează în monografia sa, dedicată lui Erich Kästner, că atunci cînd serviciile germane de propagandă i-au cerut să dirijeze o revistă cu orientare nazistă, în Elveția, acesta nu a dat nici un fel de curs unei asemenea propuneri.

Interzis de autoritățile germane naziste de a mai fi publicat, jucat totuși pe unele scene de teatru pentru copii, arestat din nou pentru o scurtă perioadă în 1937, solicitat de edituri și case străine de filme, scriitorul cunoaște din plin ororile nazismului și ale războiului. Este martorul bombardamentelor de la Dresda, unde i se găseau părinții, asistă apoi la căderea nazismului. În acea peri-

oadă de haos se repliază la München, unde veniseră numeroşi scriitori germani din interior, ca şi din exil.

Aşa începe pentru Erich Kästner o nouă etapă în cariera sa literară. Alte reviste la care colaborează, alte cabarete de teatru pentru care lucrează, pînă cînd se configurează o nouă perioadă de acalmie în care realizează volumul de versuri *Treisprezece luni* (1955) şi virulenta sa comedie antinazistă *Şcoala dictatorilor* (1956).

Poet, dramaturg şi romancier de prestigiu, Erich Kästner devine în această perioadă într-adevăr un scriitor de notorietate europeană.

Unii critici au afirmat că el a adus o nouă tonalitate în poezia germană, făcînd ca aceasta să devină iarăşi lizibilă. Alţii pun în lumină valoarea romanului *Fabian*, situîndu-l printre cele mai bune romane de moravuri din epoca noastră. *Şcoala dictatorilor*, jucată în 1957, a provocat reacţii diverse, scriitorul socotind-o printre cele mai izbutite creaţii ale sale.

Inegală, după părerea noastră, opera lui Kästner nu permite judecăţi globale tranşante. Dar oricît de severă ar fi judecata contemporanilor se poate constata că în fiecare gen pe care l-a cultivat, scriitorul a adus unele contribuţii remarcabile. Bineînţeles, că disparităţi destul de mari se observă în toate domeniile creaţiei în care a încercat să se exprime.

Dintr-un anumit punct de vedere, poezia mi se pare că ne oferă exemplul cel mai elocvent. În registrul liric, autorul a experimentat şi adeseori folosit cu o anumită constanţă cronica rimată cu intenţionalitate politică directă, satira de moravuri, poezia ocazională, pamfletul versificat, parodia, meditaţia încărcată de puternice accente lirice.

Dorind să fie un martor al epocii, poetul aduce adeseori în versurile sale unghiul de vedere al gazetarului care sesiza cu acuitate temperatura momentului respectiv, detaliul care-i dădea o anumită culoare semnificativă. Tentativa aceasta de a face poezie din faptul prozaic nu este singulară în lirica germană. În unele versuri ale sale, Heine făcuse şi el acest experiment, întîlnit apoi şi

la mulți poeți care au anticipat expresionismul, pentru a fi reluat în cele din urmă și cultivat cu o notabilă îndrăzneală de Tucholsky, Klabund și evident Brecht, în cele mai fragile zone ale creației sale literare. În această sferă atît de discutabilă se înscriu multe din versurile lui Erich Kästner, care reprezintă ceea ce însuși poetul numea *Gebrauchslyrik* sau, cum am spune noi, *poezie de consum*. Din această perspectivă pare să fie apreciată situația precară a poeziei din epoca sa, în *Confesiunea unor poeți*.

Din nervii noștri-am pus la liră struna.
Rimezi, de-i lung suspinul, mai ușor.
Cînd dau cu pietre-n noi, ne e totuna,
căci sună-n plin, poetul e sonor.

Noi oferim simțiri, iar voi pînzeturi.
Artistic, aranjăm orice durere —
avem doar gust — cu funde și fireturi.
Iar pieptul ni-l dăm zilnic la tăiere.

Erich Kästner e, prin excelență, un poet antisentimental și ironic. De obicei, el preferă în versurile sale genul de comunicare directă, evitînd poezia încărcată de imagini. Se poate vorbi, în acest caz, de o anumită austeritate programatică a expresiei pe care poetul o caută cu evidente riscuri.

Erich Kästner este un poet nonconformist. Poezia lui combate puncte de vedere și atitudini, acuză evenimente catastrofice, satirizează comportamente pline de lașitate, ironizează spiritele desuete, persiflează pe cei ajunși în stări sentimentale degradante.

Erich Kästner nu reprezintă tipul clasic al poetului german introvertit. Dimpotrivă, poezia sa sondează în mod programatic spectacolul tragi-comic, oferit de viziunea lumii ca suprafață. De aceea, versurile sale însumează fapte anecdotice, stări hilare, comportamente ridicole, idei și sentimente degradate. Poetul moralist rămîne un consecvent apărător al artei cu funcție civică.

Din această perspectivă sînt judecate și ororile războiului. Versul său din poezia antirăzboinică poate fi parodic, acuzator, grav sau familiar, dar atitudinea rămîne aceeași. Poezia *Cunoști tu țara unde-i tunu-n floare* rămîne una dintre cele mai izbutite realizări în care destinul Germaniei de odinioară este configurat printr-o ingenioasă parodie a versurilor lui Goethe, *Cunoști tu țara cu lămîi-n floare.*

Cunoști tu țara unde-i tunu-n floare ?
Cum ? N-o cunoști ? Ai s-o cunoști curînd.
Acolo procuriștii-s mîndri tare,
birourile par cazărmi în rînd.

Insinuarea ironică rămîne predominantă și în *Voci din groapa comună (pentru simbăta morților în loc de predică).* Fixînd imaginea unui trecut funest și perspectiva unui viitor care pare la fel de sumbru, autorul realizează o izbutită poezie antirăzboinică.

Zăceam aici cu oase sfărîmate.
Voi credeți că dormim în nopți tîrzii.
Dar noi zăcem fără de somn, pe spate :
avem, de grija voastră, insomnii.

Cronica tragi-comică a unui eveniment-limită este convertită într-o poezie cu caracter avertizator :

Stăm cu gunoi în gură, stăm în gropi.
N-a fost precum sperase fiecare.
Noi am murit, dar fără nici un scop,
iar mîine mergeți voi la abatoare.

Uneori, enunțul direct și brutal, caracteristic pentru poezia lui Erich Kästner, este înlocuit cu poezia parabolică, plină de revoltă și amărăciune, în care simbolul voit ambiguu este destinat să dezvăluie printr-o lectură analogică o realitate tragică. *Moara de călcat* mi se pare a fi cea mai izbutită poezie de acest gen, în care revolta poetului nonconformist este comunicată printr-un registru dublu, specific textului parabolic.

Îndoaie-te ! Să calce peste tine !
Îți calcă pîntecul de ești rebel.
Nu te-ntreba ce-ar face orișicine.
La urma urmei, ceilalți fac la fel.

Cel ce te calcă e plătit cu pasul
și nu glumește. Te-ncovoaie deci,
Tot mai adînc ! Pîn-la genunchi cu nasul !
Căci «patria» îți cere să te pleci.

Persiflarea spiritului conformist, ca și a motivației aduse în acest scop este evidentă. Poetul furios, care privește în jurul său cu mînie și indignare, iese pe prim plan.

Dar ironia destinată să dezvăluie o anumită stare nefastă de lucruri nu generează în creația lui Erich Kästner totdeauna o autentică poezie. Stilul parodic, autopersiflarea, pot degenera uneori într-un umor îndoielnic. O mostră de această natură se poate desprinde din *Cîntec de leagăn (din partea paternă)*. Cronica rimată, susținută de o anecdotică banală, tinde să ia locul poeziei adevărate.

Dormi fătul meu ! Hai, dormi odat' !
Ne înrudim, ce-ți pasă ?
Dar oare-o fi adevărat ?
Dormi fătul meu ! Hai, dormi odat' !

Cînd poezia umoristică este provocată de stări hilare autentice sau de anumite sentimente degradate, scriitorul realizează versuri remarcabile, care aduc în peisajul liricii germane un gen de literatură pe care a cultivat-o și Topîrceanu la noi. Claviatura umorului gras, împins pînă la caricatură, este exploatată din plin în *Scrisoare de despărțenie*. Totul răsună a cîntec de periferie, cu stridențe care violentează în mod deliberat o anumită decență a sentimentelor :

Nu ești tu primul ce mă lasă-n pană.
N-am meritat-o însă de la tine.
Nu-ți face acuma grijă de pomană.
Sînt mulți care mă știu de damă bine.

Sînt cu rochița de poplină verde,
aia pe care-ai rupt-o la tavernă.
E scurtă foc. Genunchiul mi se vede.
Și m-am găsit să-ți mai brodez și-o pernă.

În același registru liric se înscrie și *Epistola unei slujnice pe nume Bertha.* Stilul oral, familiar, ambiguitățile mărunte de limbaj, dinamica eteroclită a faptelor și a sentimentelor, subliniază genul de poezie umoristică de larg consum cultural, în care Erich Kästner uneori excelează.

Iubite Franz, îți scriu pe un colț de masă,
că vinerea tot n-oi putea veni.
Cucoana e plecată. Stau acasă
Cu domnu și cu grija de copii.

De domnu nu fi supărat pe mine,
Că slujba-i slujbă, d-aia mă plătesc.
Să nu mă-nșeli că prea ți-ar fi rușine,
Știi ? Cuhnea în albastru-o văruiesc.

Dar poetul stărilor hilare, preocupat de un anume gen de poezie umoristică, solicitată de revistele magazin și recitată în cabaretele germane cu mult succes, experimentează cu rezultate notabile și registrul liric cu tonalități grave. *Pădurile tac* reprezintă acest gen de notație lapidară, de enunț reflexiv cu discrete inflexiuni patetice sau ironice, care surprind un comportament, o stare de spirit.

Trec anotimpuri prin păduri, hoinare.
Tu numai din ziare o aflași.
Trec anotimpuri varii pe ogoare.
Îți numeri anii, banii... (cine-i are)
Dorești să scapi de zarva din oraș.
. . . . . .

De-atît pavaj, vrei sufletul să-ți cruți.
Poți pomilor vorbi ca unor frați.
Faci schimb de suflet. Lîngă ei te muți.
Tac codrii din adînc. Dar nu sînt muți
și-i vindecă pe cei neconsolați.

Poetul stărilor hilare nu este astfel lipsit de capacitatea de sondare a stărilor depresive. Erich Kästner realizează cu iscusință o anumită poezie a spleenului epocii sale, a anxietăților fără obiect, care au invadat literatura mult mai tîrziu. Ca și Klabund în *Chansons*, Kästner realizează un vers fluent și ușor de memorat, aparent sentențios și prin filozofia facilă pe care o transmite.

Te prinde jalea, ești întors pe dos.
Un gol, s-ar zice, stăruie în tine.
Nu ești bolnav, dar nici chiar sănătos.
Dar sufletul ți-e gata să leșine.

Familiar și grav, patetic și ironic, plin de umor dar sensibil în fața faptului tragic, Erich Kästner aduce o notabilă virtuozitate în lirica germană, manufacturierul literar desăvîrșit fiind însă adeseori dublat de forța unui talent incontestabil.

La fel ca și poezia, proza scriitorului german s-a impus atenției criticii doar prin unele realizări insulare. Dacă romanele și povestirile sale pentru copii au beneficiat de un succes mondial, din scrierile în proză destinate celor maturi desprindem o singură capodoperă : *Fabian* (1931).

Referindu-se la specificitatea acestui roman, ca și la funcționalitatea sa, autorul precizează într-o prefață scrisă la douăzeci și cinci de ani de la prima sa apariție că *Fabian* nu este nici poezie, nici un album de fotografii, ci o satiră. Cartea nu este imorală, cum insinuau unii critici ai vremii, dimpotrivă, ea are o tendință etică foarte marcată, realizată însă cu mijloace artistice care violentează anumite șabloane. Autorul mărturisește astfel că el nu descrie, ci exagerează. Cartea sa nu este o oglindă obișnuită, ci una care deformează, caricatura fiind după părerea sa unica modalitate care să poată șoca într-o epocă de haos.

Titlul inițial al romanului, *Der Gang vor die Hunde*, aproape imposibil de tradus în românește, este avertiza-

tor. El sugerează o anumită catastrofă care se apropie [1]. În forma sa definitivă, romanul este intitulat *Fabian, istoria unui moralist.*

Bineînțeles că noțiunea de moralist trebuie înțeleasă în sensul în care am întîlnit-o în literatura franceză de acest gen. Or, în această accepțiune un moralist este și Pascal, și La Bruyère, dar și La Rochefoucauld și un scriitor libertin ca Sade. În acest sens se poate într-adevăr spune că *Fabian* este istoria unui moralist, scrisă de un prozator moralist.

Erich Kästner scrie romanul său *Fabian* într-o perioadă în care proza germană de moravuri sau cu bogate implicații psihologice îi preocupa pe unii scriitori cu o formație foarte diferită. În 1929, Alfred Döblin publicase opera sa de larg răsunet, *Berlin Alexanderplatz;* în 1931, Robert Musil se face cunoscut prin primul său volum din *Omul fără însușiri.* În același an, Hermann Broch începe să dea la tipar trilogia sa *Somnambulii.* Simptomele unei lumi care mergea spre prăpastie sînt sugerate mai mult sau mai puțin pregnant în fiecare dintre aceste opere.

Erich Kästner moralistul nu reprezintă, așadar, un caz izolat în peisajul literar german. *Fabian* este astfel romanul unui destin individual și al unei societăți în declin. Poate de aceea, Hans Meyer califică această operă *„Un panopticum al dorinței și al prostiei; așa își reprezintă Fabian viața germană de provincie, ca și aceea din orașul Berlin în anul 1931"* [2].

Pornind de la raportul autor-realitate-operă, putem afirma că *Fabian* este un *roman auctorial,* în care opiniile scriitorului despre societatea vremii rezultă din itinerariul existenței personajului său central.

---

[1] Titlul inițial pleacă de la expresia germană, *Vor die Hunde gehen,* forma substantivată a verbului indicînd drumul spre prăpastie.

[2] H. Mayer, *Deutsche Literatur und Weltliteratur,* Berlin, Rütten und Loening, 1957, p. 662.

Fabian este un ins candid, alienat în existență. Pentru el lumea se dezvăluie ca un spectacol absurd. Eroul lui Erich Kästner experimentează viața suportînd anumite evenimente aberante. El nu face nimic pentru eludarea sau modificarea lor. Fabian trăiește, de fapt, drama omului alienat în societatea de consum. În această lume degradată în care cursa pentru existență însemnează împlinirea unor satisfacții vitale, Fabian rămîne insul de la margine, martorul alienat unde s-au retras ultimele rămășițe ale spiritului rațional. Romancierul vede în el un simbol al unei lumi care agonizează, un martor tăcut, îndreptat cu resemnare spre moarte.

Romanul lui Erich Kästner este, prin anumite trăsături ale sale, un reportaj plin de gravitate al trăirilor violente în fața unei situații-limită. Există în această operă un spasm al durerii și al disperării, așa cum se simte și prezența violentă a spectrului unei lumi haotice, deviată de la axa sa istorică.

Prezența spațiilor claustrate și deschise pune în lumină trăirea viscerală violentă a unei societăți care și-a pierdut orice superlativ de existență. Ca și prozatorii expresioniști, Erich Kästner localizează evoluția evenimentelor sociale, ca și a întîmplărilor de natură intimă, în anumite spații caracteristice. Cafeneaua, barul, redacțiile de ziare, bordelurile, piețele publice, camerele cu chirie din edificiile lipsite de posibilitatea replierii, reprezintă ariile de existență preferate de autor.

Declinul societății germane este urmărit pe mai multe planuri. Eșecurile relatate de autor se produc atît pe plan profesional și social, cît și în viața erotică. Deviate de la sensul lor major, destinele umane se surpă pînă la epuizarea lor totală.

Între bordelul cu aparență onorabilă, unde Fabian o descoperă pe Irene Moll al cărei soț o asistă la selecția amanților și saltul în apă pentru a salva un copil care știa să înoate și care duce la înecul personajului central, Erich Kästner realizează o imensă bandă rulantă a unui univers absurd. Scriitorul nu își propune să ilustreze, pe această cale, o anumită condiție umană abstractă, în ma-

niera lui Camus sau Sartre, ci crepusculul societății germane din 1931, cînd aceasta începuse să fie infestată de morbul nazismului.

Romanul este în așa manieră construit încît toate planurile epice sugerează itinerarii care duc spre anumite evenimente-limită și spre eșecul final inevitabil. Doctorul Labude se sinucide în urma unei false informații despre teza sa de doctorat care nu ar fi fost acceptată, Irene Moll își abandonează soțul mult prea clement, Cornelia îl părăsește pe Fabian ispitită de mirajul filmului, creat de un bătrîn satir, Fabian ajunge șomer, pe stradă luptele dintre comuniști și naziști se întețesc, iar lumea se refugiază în senzații tari, în vreme ce existența ei este minată de catastrofa nazismului.

Erich Kästner nu ierarhizează din nici un punct de vedere opțiunile personajelor sale. Pentru el societatea germană apare ca un animal bolnav, ca o ființă distrusă lent de o boală incurabilă.

Ca și Fabian, Erich Kästner este și el un moralist sceptic care asistă cu tristețe la declinul unei lumi în care nu vede nici un fel de resurse de salvare.

Cartea sa este doar un violent strigăt de disperare, așa cum erau pe alt plan atîtea dintre dramele lui Wedekind. Motivul *lumii ca junglă* își găsește, în această capodoperă a romanului de moravuri, o strălucită ilustrare.

Intriga din romanul lui Erich Kästner nu are un caracter liniar. Ea însumează evenimente eteroclite, menite să sugereze laturile componente atît de diverse ale unui univers absurd.

Pe calea aceasta, autorul izbutește să realizeze romanul unui individ și al unei societăți. *Fabian* este astfel tipul romanului cu un plan de suprafață și altul de adîncime. Planul de adîncime este construit din perspectiva personajului central al operei. Un Don Quijote german și abulic parcurge un imens coridor plin de suferințe și obstacole, care reprezintă doar una din pistele acestui labirint, în care lumea se configurează ca o junglă.

Fabian moare din întîmplare, iar lumea din planul de fundal merge spre catastrofa care se va converti într-o

moarte istorică. Dar sucombarea eroului central anulează unghiul de percepție din care este reconstituită imaginea lumii ca junglă și romanul se încheie astfel printr-un suspens.

Stilul lui Erich Kästner din romanul *Fabian* are ceva din relatarea palpitantă a unui mare reporter. Detectat în universul cotidian, senzaționalul este dezvăluit prin enunțuri lapidare, antipatetice, fraza căpătînd adeseori structura unui aforism, specific literaturii unui autentic moralist.

Fabian rămîne astfel cea mai izbutită operă în proză realizată de scriitorul german.

Prezent în acest pitoresc roman de moravuri, motivul lumii ca junglă reapare în piesa sa de teatru *Școala dictatorilor*. Concepută în anii de teroare nazistă, îndreptată în primul rînd împotriva acestei funeste dictaturi, așa cum erau și comediile tragice cu caracter parabolic scrise de Brecht, *Școala dictatorilor* reprezintă genul de satiră politică în care este dezvăluit mecanismul tiranic al oricărui regim despotic.

Referindu-se la premisele istorice ale piesei sale, autorul precizează că *„planul ei datează de douăzeci de ani. Pe vremea aceea, mulți oameni, inclusiv autorul, deveniseră mai săraci, căci își pierduseră toate speranțele, dar totodată mai bogați, deoarece dobîndiseră o experiență. Aflaseră de exemplul german, că omul păstrîndu-se asemenea fotografiei, poate fi transformat în așa hal, încît să nu mai poată fi recunoscut"*.

Erich Kästner numește această piesă o *„dramă de mantie și spadă"* în care omul *„a luat înfățișarea propriei sale caricaturi"*.

Publicată abia în 1956 și jucată în anul următor la *Teatrul de cameră* din München, *Școala dictatorilor* a constituit un spectacol incomod atît pentru iubitorii de teatru cît și pentru critica dramatică. Într-o manieră mult mai ambiguă decît Peter Weiss, Erich Kästner realizează și el un teatru absurd de inspirație istorică. Opera sa pare a fi o autentică farsă tragică, în genul celor scrise de Brecht, Dürrenmatt și Frisch. Distanțîndu-se de formula

teatrului psihologic, scriitorul german realizează un spectacol grotesc cu mutații rapide de conștiință, răsturnări de situații, evenimente paradoxale și scene de mare violență tragi-comică. La fel ca și în alte farse tragice din epoca noastră și în *Școala dictatorilor* este explorat raportul dintre individ și sistemul bazat pe legi tiranice. Din această confruntare, Erich Kästner demonstrează că individul iese întotdeauna înfrînt. De aceea, atunci cînd autorul simte nevoia să precizeze esența conflictului din farsa sa tragică, enunțul său este lapidar și semnificativ. „*O dictatură sîngeros de burlescă este înlocuită printr-o rebeliune virtuoasă. Apoi rebelul este ucis și dictatura următoare se instalează. Rebelul nu fusese pentru ea decît vehicolul. Fusese măgarul ei troian*".

Inocent sau cu conștiința încărcată, păcălitorul din această farsă tragică este totdeauna un păcălit a cărui viclenie sau îndrăzneală insuficientă face ca gestul său neprevăzut să fie plătit cu moartea.

Intriga din *Școala dictatorilor* este concepută de autor ca un cîmp strategic. Obiectul pe care și-l dispută personajele antagonice este puterea. Aceasta este reprezentată de ministrul de război, primul ministru, medicul personal al președintelui și profesorul care patronează școala președintelui de schimb, în cazul cînd acesta moare dintr-o vină sau alta. În acest cîmp strategic, președintele, soția și fiul acestuia, maiorul, comandantul pieței și ucenicii din școala dictatorilor, reprezintă categoria personajelor instrumentale, în vreme ce corul vorbit, format din mulțimea invizibilă constituie doar o masă de manevră, simbolică și docilă.

Mijloacele artistice la care Erich Kästner face apel în *Școala dictatorilor* sînt specifice unui caricaturist. El îngroașă dimensiunile faptelor și ale personajelor pentru a violenta, în mod deliberat, trăsăturile unei lumi care și-a pierdut umanitatea. Personajele lui Erich Kästner din *Școala dictatorilor* nu au trăsături specifice și nu sînt înzestrate cu nici un fel de fizionomie particulară. În mod programatic, ele nu sînt nici nominalizate.

Într-un spațiu claustrat al violenței, aceste personaje se comportă ca niște marionete. Ca și în *Frank al V-lea*, orice tentativă de abatere de la convenția pe care se bazează puterea, este sancționată prin moarte. Și cînd *Al șaptelea* din școala de înlocuire a dictatorilor uciși este ales să ia locul ultimului președinte asasinat, acesta va avea același destin. Mecanismul puterii tiranice reacționează la fel. Izolat de mulțimea autentică, *Al șaptelea* este destinat morții de cei care l-au sprijinit și l-au trădat. În acest labirint al crimei, unde lumea se definește încă o dată ca junglă, supraviețuitor rămîne doar mecanismul puterii tiranice.

Cu o imensă întîrziere față de Brecht care se găsea în exil, Kästner dă astfel și el publicității o piesă parabolică cu caracter antinazist. Ca și antecesorul său, el adoptă formula teatrului parabolic care ambiguizează sau estompează o anumită realitate istorică pentru a imprima operei sale o semnificație mai cuprinzătoare. „*Cartea aceasta*, precizează autorul referindu-se la *Școala dictatorilor*, *este o piesă de teatru și are o teză. Planul datează de douăzeci de ani, teza și mai demult, dar tema, din păcate, nu s-a învechit. Există actualități cronice*".

Erich Kästner folosește același procedeu de estompare a unei realități istorice, întîlnit și la Brecht, Ionescu, Dürrenmatt și Frisch pentru a spori sensul operei și a-i mări trăinicia și eficiența politică în timp. În *Școala dictatorilor*, ca și în *Rinocerii* sau *Andorra*, descifrăm satira antinazistă de mare virulență, dar și intenția de denunțare a oricărui sistem tiranic de guvernare. Referindu-se la acest lucru, Alfred Marchionini îl omagia pe Kästner cu prilejul aniversării a 60 de ani, arătînd că a scris *Școala dictatorilor „cu sîngele său și cu fiere..."* ieșind în relief scriitorul *„chinuit, rebel, criticul și moralistul care ne arată cum a fost și cum nu trebuie să mai fie niciodată"*.[1]

Prin intenționalitatea sa, farsa tragică scrisă de Erich Kästner reprezintă o tentativă frecventă întîlnită în tea-

---

[1] L. Enderle, *Erich Kästner*, p. 138.

trul contemporan de a dezvălui, prin parabole și alegorii, zonele ascunse și nocive ale societății degradate care caută să dăinuiască prin impunerea unor false valori. De fapt, *Școala dictatorilor* reprezintă aceeași atitudine a scriitorului pe care a afirmat-o și în anul 1931 în romanul său *Fabian*.

Privită în ansamblu, întreaga operă a lui Erich Kästner este expresia unui spirit satiric care scrutează epoca din perspectiva unor înalte idealuri umaniste. Climatul în care a trăit a făcut din scriitorul german un spirit negator prin excelență, ca și Dürrenmatt sau Frisch.

Făcînd parte din aceeași familie de spirite cu Brecht, Tucholsky, E. M. Remarque, H. Böll și W. Borchert, Erich Kästner se înscrie în sfera neorealismului contemporan care mai păstrează încă unele implicații expresioniste.

Sceptic, fără a fi însă un pesimist, autorul lui *Fabian* și al *Școlii dictatorilor* reprezintă tipul scriitorului care investește arta literară doar cu dreptul de a nega. Din această perspectivă este construită întreaga sa operă. Năzuind să amuze cititorii moralizîndu-i, ca și scriitorii clasici de odinioară, să provoace divertismentul satirizînd, Erich Kästner nu a putut realiza o profundă unitate artistică între operele sale de larg consum cultural și cele care reprezintă o literatură autentică. Inegale ca valoare estetică, scrierile sale oferă însă întotdeauna cititorilor contemporani un bogat florilegiu demn de luat în considerație.

HANS FALLADA ŞI ROMANUL EVENIMENTELOR-LIMITĂ

Hans Fallada face parte din categoria scriitorilor cu o viaţă deosebit de spectaculoasă. Numeroasele peripeţii care-i modifică mereu traiectoria existenţei nu se aseamănă însă cu acelea pe care le putem desprinde din biografia lui Cervantes sau Voltaire. Trecut prin purgatoriul viciilor, scriitorul german este mult mai aproape de familia de spirite a poeţilor damnaţi de genul lui François Villon, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud şi alţii. Constatarea aceasta nu ar avea însă nici o însemnătate dacă între viaţa scriitorului, devorată de diverse ispite, şi creaţia lui artistică nu ar exista o strînsă legătură. Hans Fallada nu are o conştiinţă dublă. În opera lui se revarsă masiv, uneori fără nici un fel de reticenţe, o biografie tragică şi o dată cu aceasta spectacolul sumbru al unei epoci, al cărei martor fidel a fost.

Între modul de viaţă al prozatorului de mai tîrziu şi existenţa calmă, disciplinată a familiei sale, apar deosebiri din ce în ce mai stridente, de unde şi inevitabilele conflicte între tată şi fiu, care se ivesc destul de timpuriu.

Wilhelm Ditzen, tatăl scriitorului, era un intelectual cumpătat şi posac, care făcuse studii de drept la Leipzig, München şi Göttingen, iar în anii de ucenicie la diferite

judecătorii și tribunale, străbătuse numeroase orașe din Germania. Așa ajunsese în 1886 la Uelzen, un modest orășel de lîngă Hanovra, unde o cunoaște pe Elisabeth Lorenz, fiica pastorului din localitate, cu care se căsătorește. În cartea sa *Damals bei uns daheim (Odinioară la noi acasă)*, Hans Fallada consemnează mai tîrziu, evenimentul care a dus la o căsătorie fericită, în pofida diferenței de vîrstă. *„Anii treceau, mama avea optsprezece ani și totul părea să rămînă neschimbat. Atunci a venit tata, magistrat în acest mic oraș. El avea treizeci și șase de ani și era încă holtei. Cei doi s-au cunoscut și s-au căsătorit... Căci tata era o partidă și mama la fel ; cele două partide s-au unit și totul era în cea mai perfectă ordine.“*

Hans Fallada, pe numele lui adevărat Rudolf Ditzen, s-a născut la 11 martie 1893 la Greifswald, unul dintre cele mai pitorești orașe din apropierea Mării Baltice. *„Omul de la marginea mării“*, cum îi plăcea mai tîrziu să-și spună, a fost un copil firav și sensibil, cu o evoluție psihică lentă, care dădea multă bătaie de cap părinților. *„Rudolf al nostru*, relatează mama sa, *s-a dezvoltat mult mai încet ca alți copii. O piedică a fost boala îndelungată ; apoi băieții, după cîte știu, fac progrese mai greu decît fetele. El a învățat de asemenea mult mai tîrziu să vorbească“*.

Fragilitatea copilului face ca atenția și grija familiei să se îndrepte în mod deosebit asupra lui. Cu toate acestea, decepțiile nu întîrzie să se arate. Anii de școală de la *„Prinz-Heinrich-Gymnasium“* din Berlin-Schöneberg sînt un adevărat calvar. Palid, timid și sărăcăcios îmbrăcat, Fallada era întotdeauna obiectul de amuzament al copiilor. Pedagogia prusacă a profesorului de latină sporea și mai mult starea de tensiune a copilului, care o dată scos din mediul familial, nu găsea nici o cale de contact cu cei din jur. *„În general*, scrie Fallada, *la profesorul Olearius mi-am făcut obiceiul de a plînge. Era singurul mijloc pe care l-am descoperit pentru a mă putea sustrage exigenței sale. De îndată ce mă striga, începeam să urlu. Nici nu mai încercam să răspund la întrebările lui... Toate acestea*

au mers atît de departe, încît clasa, înaintea orei de latină, încheia pariuri, dacă voi plînge sau nu".

Deosebit de exigent cu el însuși, Wilhelm Ditzen nu putea înțelege tragedia trăită de fiul său. Autoritar, tatăl își creștea copiii într-o disciplină severă, care nu făcea prea ușoară confesiunea acestora. Fallada nu găsește decît o singură ieșire din impasul în care se afla — evadarea. Cu banii luați din casă, el încearcă să fugă împreună cu un prieten, dar sînt descoperiți. Actul acesta temerar este condamnat de familie cu multă severitate, ceea ce face ca sentimentul de alienare al copilului față de întreaga lume din jur să se accentueze și mai mult.

Hans Fallada părea a fi „*ein Pechvogel*", un ghinionist, și cum era înclinat spre anumite fixații, obsesii, începuse să creadă el însuși acest lucru. Mutarea familiei la Leipzig atrage după sine o anumită schimbare a mediului. Adolescentul sensibil începuse să se pregătească cu o rîvnă mai mare pentru a-și încheia studiile. Dar un accident stupid îl aduce sub copitele unor cai, și moartea, care-l amenința în fiecare an dintr-o cauză sau alta, se arată din nou ca un spectru îngrozitor. Vindecarea este grea și de lungă durată, timp în care adolescentul are o înfățișare fantomatică.

În această perioadă, tineretul german organizat în mișcarea cunoscută sub numele de *Wandervogel* [1], cutreiera țara cu mandoline și chitare, făcea excursii plăcute, scoțînd în evidență un anumit tip de adolescent sportiv, care apărea ca un adevărat ideal în viață. Saturat de izolarea chinuitoare, Hans Fallada se integrează cu entuziasm în această mișcare, dar dezamăgirile nu întîrzie să se arate nici aici. Cu prilejul unei excursii în Elveția, neîndemînaticul Wandervogel răstoarnă cazanul cu mîncare, iar colegii necruțători îl pedepsesc amarnic, incident care îi prilejuiește o nouă confruntare cu moartea și tot-

[1] Mișcare de tineret înființată în 1901, la Berlin, de Karl Fischer, avînd drept scop inițial promovarea dragostei pentru natură, pentru drumeție și pentru cîntecul popular. Ulterior a fost folosită de național-socialiști pentru fascizarea tineretului.

odată dovedește incapacitatea tînărului de a se aclimatiza cu o lume dură, din rîndurile căreia Hitler își va recruta mai tîrziu numeroși adepți.

Neînțeles de familie, care începe să-l privească ca pe o povară, izolat de colegi, adolescentul acesta straniu se retrage tot mai mult în lumea fanteziei lui aprinse, alimentată și de lecturile sale tot mai bogate, care-i vor deschide gustul pentru creația literară. În biblioteca tatălui, Hans Fallada găsește cărți ale unor autori celebri ca: Cervantes, Dostoievski, Tolstoi, Swift, Flaubert, Zola, Daudet și E. T. A. Hoffmann, și le parcurge cu deosebită pasiune. *„Am citit,* notează scriitorul, *pe Flaubert, Daudet, Zola pentru prima dată cînd aveam nouă sau zece ani. Dacă odinioară n-am înțeles mare lucru din ele, totuși în felul acesta mi s-a dezvoltat gustul pentru literatura franceză, și mai ales pentru Gustave Flaubert din Rouen, care mulți ani a rămas idolul casei.“*

Dar Jürgen Manthey, unul dintre biografii care a studiat cu multă atenție viața și opera lui Fallada [1], arată că înclinația acestuia pentru narațiune nu era stimulată numai de lecturile literare, ea fiind întreținută mai ales de povestirile mamei sale.

Faptul este atestat de comentatorul vieții lui Fallada prin unele fragmente dintr-un manuscris nepublicat, *Meine Ahnen (Strămoșii mei),* din care reproducem un pasaj ce ni se pare deosebit de semnificativ. *„Cu mult înainte de a fi început să citesc „corect“, îmi povesteam mie însumi istorioare. Această pasiune s-a trezit în mine înainte de pasiunea pentru lectură. Ca material brut, foloseam acele basme pe care mi le citea mama și a căror vrajă nu și-a pierdut nici astăzi puterea asupra mea.“*

Hans Fallada era astfel mai puțin ispitit de ideea terminării studiilor, cît de năzuința de a deveni un mare scriitor. Noi lecturi din Maurice Maeterlinck, Oscar Wilde

[1] Vezi: Jürgen Manthey, *Hans Fallada in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten,* Rowohlt, Taschenbuch Verlag, 1963, după care sînt reproduse o serie de citate cu caracter documentar, privitoare la viața scriitorului și la creația sa literară.

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR“ BIBLIOTECA BUCUREȘTI

și Hugo von Hofmannstahl întreține și mai intens acest superlativ de existență care se transformă și el într-o fixație, într-o obsesie maladivă, neslujită în această perioadă de o forță creatoare corespunzătoare, care să-i poată da acoperire.

Un alt incident nefericit avea să întrerupă această stare de morbidă exaltare. Cu puțină vreme înainte de împlinirea vîrstei de optsprezece ani, Fallada se găsea la Rudolfstadt într-o stare de cumplită depresiune. Aici se angajează împreună cu un alt coleg mai tînăr, von Necker, într-un fel de întrecere literară, fiecare urmînd să scrie o piesă de teatru. Această stranie competiție artistică se încheie cu un duel, Necker fiind ucis, iar Fallada grav rănit de cele două gloanțe pe care și le descarcă singur în piept. Era în 1911. Învinuit la început de crimă, Fallada este scos de sub această acuzație doar după ce se găsește convenția scrisă dintre cei doi tineri. Adevărata cauză a duelului nu se cunoaște, căci piesele de teatru disputate nu au existat.

Cei doi ani petrecuți într-un fel de casă de corecție lîngă Jena i-au zdruncinat și mai mult sistemul nervos, creîndu-i mai ales la început sentimentul unui eșec definitiv în viață. În această perioadă apare însă miraculoasa „*tante Ada*", fostă secretară a unui medic din Roma, cunoscătoare a nouă limbi străine ; aceasta izbutește să se apropie de Hans Fallada cu o delicatețe pe care, pînă atunci, tînărul n-o descoperise la nimeni. Așa începe adevărata ucenicie literară a acestui straniu om de litere. Învață engleza, franceza și italiana, începe să facă traduceri din Romain Rolland, arătînd o grijă tot mai mare pentru modalitățile de expresie. Încurajat de primele rezultate și nerăbdător în același timp, Hans Fallada începe o bogată corespondență cu editurile, oferind nu numai tălmăcirile realizate, ci și opere originale pe care nici nu începuse să le scrie.

Ieșirea din casa de corecție impune însă găsirea unui anumit rost în viață. Familia hotărăște ca fiul acesta atît de dificil să devină agricultor, deși asemenea năzuințe nu făceau parte din tradițiile casei. Și astfel, prin intervențiile

tatălui său, Fallada își începe ucenicia în agricultură, pe pămînturile unui moșier din Posterstein, în apropiere de Leipzig.

Puțin pregătit pentru viață, Fallada îi va simți pulsul trepidant în mijlocul unei lumi pe care înainte nu avusese prilejul s-o cunoască. Contactul acesta cu o nouă realitate, nelipsită de o anumită duritate, este consemnat într-o profesiune de credință : *Wie ich Schriftsteller wurde* (Cum am devenit scriitor). *„Eram, de fapt, aproape întotdeauna împreună cu (diferiți) oameni*, notează autorul în 1946. *Stăteam în urma rîndurilor nesfîrșite ale femeilor care pălăvrăgeau la săpatul sfeclei, la plivitul cartofilor, auzeam femeile și fetele trăncănind de dimineața pînă seara. Seara pălăvrăgeam cu șeful, cu brînzarii în grajd, cu argații care aduceau nutrețul. N-aveam încotro, trebuia să ascult, învățam cum să le vorbesc, știam ce griji au, ce probleme îi frămîntă"*.

În vremea aceasta a izbucnit primul război mondial. Cuprins de isteria generală a celor porniți să cotropească popoarele, Hans Fallada vrea să se angajeze voluntar, dar nu este primit, rămînînd mai departe specialist în cele o mie două sute de sorturi de cartofi pe care ajunsese să le cunoască atît de bine. Priceperea lui, ca și criza de forță de muncă în anii de război, fac ca tînărul om de litere să fie foarte solicitat în lumea afacerilor, ajungînd în scurt timp consilier la Camera Agricolă din Stettin și apoi la Berlin. Dar pentru un om lipsit de o exactă percepție a realității, Berlinul era un adevărat oraș de perdiție. Aici se strînseseră speculanții de război, escrocii, femeile de moravuri ușoare. Într-o asemenea ambianță nocivă, Hans Fallada ajunge morfinoman și alcoolic, vicii de care nu se mai poate dezbăra total niciodată.

În mijlocul acestei lumi interlope îl va cunoaște el pe Egmont Seyerlen, care scrisese un roman despre pubertate și care îl va pune mai tîrziu în legătură cu cunoscutul editor Ernst Rowohlt. Găsindu-se într-un fel de suresci-tație continuă, întreținută de morfină și alcool, Hans Fallada începe să scrie, procesul de creație fiind pentru el un fel de act de eliberare, o modalitate de psihoterapie.

Operele literare de debut ale tînărului prozator sînt acte de confesiune, ușor voalate, ele nu au o finalitate mai largă. Scrisul este pentru Hans Fallada, mai ales în această etapă, un dicteu interior, impus de o stare lăuntrică de înaltă tensiune. *„Eu,* precizează autorul, *în mod cert nu am scris pentru cititorii mei. Nu mă gîndesc decît la carte, la imaginile sale, la destinul său. Și dacă mai reflectez la ceva în afara acestor lucruri, atunci mă gîndesc în mod obsesiv la mine însumi, și astfel dobîndesc cea mai mare fericire pe care viața poate s-o dăruiască".*

În această stare de euforie pe care procesul de creație putea s-o ofere, Hans Fallada realizează volumul de poezii *Gestalten und Bilder (Chipuri și imagini,* 1918), care nu avea să vadă lumina tiparului în primul rînd din cauza valorii lui artistice reduse. În 1917 începuse să scrie romanul *Leiden eines jungen Mannes in der Pubertät (Suferințele unui tînăr în timpul pubertății),* care, după diferite transformări, va fi predat editurii Rowohlt. În căutare de talente autentice, editorii investesc, se pare, anumite speranțe în acest tînăr prozator. Așa se explică poate faptul că într-o scurtă succesiune de timp apar cele două romane de început ale lui Hans Fallada, *Der junge Goedeschal (Tînărul Goedeschal,* 1920) și *Anton und Gerda* (1923). Cu toate că expresionismul era la acea dată un curent artistic care mai dăinuia doar prin unele ecouri literare sporadice, în ambele romane amintite el mai are un răsunet destul de pronunțat. Conflictul dintre generații, cu toate implicațiile nonconformiste, preferința pentru zonele obscure ale conștiinței, stilul sincopat și tehnica imagistică care aduce pe prim plan universul animalier întîlnit și la Wedekind, și în operele de debut ale lui Brecht, toate acestea trădează atmosfera literară care își lăsase amprenta asupra acestor romane, bogate în amănunte autobiografice.

Primite cu răceală de către cititorii vremii, cele două opere ale lui Hans Fallada au prilejuit totuși unele aprecieri critice deosebit de favorabile, care nu se justifică prin valoarea lor artistică. În *Geschichte der Deutschen Literatur* (1960), Paul Fechter și colaboratorii săi, refe-

rindu-se la romanul despre pubertate al lui Hans Fallada, consideră că acesta este unicul tribut consecvent oferit literaturii. Afirmația mi se pare hazardată și nejustificată de valoarea acestor opere, pe care însuși autorul, mai tîrziu, le va trimite la topit, nerecunoscîndu-le ca adevărate creații destinate să-l reprezinte. Referindu-se la aceste opere de debut în eseul *Cum am devenit scriitor*, Hans Fallada își spune limpede punctul de vedere asupra lor. *„Nu-mi mai recunosc acești doi copii de început. Mai tîrziu am cumpărat (tirajul), am hotărît să fie topite, nu mai vreau să știu de ele și mă gîndesc cu groază că le-am scris. De ce? Pentru că sînt atît de rele? Nu, nu acesta este motivul. Am scris și mai tîrziu unele cărți slabe, care-mi fac însă plăcere. Nu vreau să mai știu de aceste cărți, pentru că nu sînt operele mele, pentru că le-am scris din inițiativa și îndemnul unei femei ambițioase, pentru că mi-au fost sugerate și nu le-am scris dintr-un impuls propriu.“*

Debutul literar al lui Fallada reprezintă un prim act de confruntare cu propriile-i posibilități în domeniul creației. El nu prevestește însă realizările artistice majore ale scriitorului de mai tîrziu. Fără să poată s-o zăgăzuiască sau s-o dezaprobe în mod fățiș, tatăl scriitorului nu vedea cu ochi buni înclinația fiului său spre beletristică. Cu toate că într-o scrisoare din 3 aprilie 1919 bătrînul Ditzen preciza că nu dorește să schimbe hotărîrile fiului său, el nu putea să nu-și exprime regretul că acesta se îndepărta de o preocupare atît de pozitivă și rentabilă, cum era comerțul cu cartofi. Primul rezultat al acestei corespondențe se pare că a fost hotărîrea scriitorului de a nu-și semna romanele cu adevăratul nume de familie, ci cu un pseudonim, de care nu se va mai despărți niciodată.

Dar drumul de la scrierile de debut, pînă la operele care aveau să-l reprezinte pe Hans Fallada în toată plinătatea talentului său este foarte lung, starea de descumpănire din Germania postbelică lăsîndu-și asupra vieții scriitorului amprenta sa apăsătoare. Opulența din anii de război luase sfîrșit. Criza și inflația amenințau întreaga economie germană ca un spectru îngrozitor. Fallada nu

va fi nici el cruțat de privațiunile materiale îndurate de toți cei care trăiau doar prin munca lor onestă și obișnuită. Întoarcerea spre comerțul cu cartofi, atît de mult dorită de tatăl său, era inevitabilă, dar nici el nu mai putea oferi o relativă siguranță materială și tihna necesară scrisului. Nemaigăsind nici o sursă de existență în Berlin, Hans Fallada se îndreaptă spre orașele din nordul Germaniei, unde pe moșiile unor aristocrați bogați este nevoit să facă de toate, fiind rînd pe rînd contabil, administrator, paznic, muncitor. Evenimentele mari care brăzdau în acei ani istoria Germaniei nu trezesc în sufletul lui un ecou deosebit. Farsa grotescă în care se complăcea Republica de la Weimar, seria crimelor care începuseră în 1919 cu omorîrea lui Karl Liebknecht și a Rosei Luxemburg, și fusese continuată apoi cu uciderea unor oameni politici de nuanțe diferite, ca : Gustav Landauer, Kurt Eisner și ministrul de externe Rathenau, puciul hitlerist din 1923 de la München, toate acestea nu reprezentau pentru el un grav semnal de alarmă.

Într-o epocă atît de agitată, Hans Fallada era un izolat, care se preocupa mai mult de propriile-i necazuri, decît de destinul tragic spre care se îndrepta Germania. Morfinoman și alcoolic, scriitorul își împarte existența între munca silnică pe diferite moșii și detențiunile pe care le execută în diferite închisori ale Germaniei, unde viața lui dezordonată, minată de vicii ce-i devorau întreaga existență, îl împingea mereu.

După doi ani și jumătate de detențiune, vine în 1928 la Hamburg, într-un moment în care lupta pentru existență căpăta aspecte din ce în ce mai tragice. Cu o mașină veche de scris, Hans Fallada copia adrese pentru diferite firme, în schimbul cărora primea niște sume ridicole. „*Pentru o mie de adrese*, precizează el, *primeam în cazul cel mai fericit patru mărci, iar dacă erau în spaniolă — cinci. Scriind mii de adrese, am izbutit la Hamburg, în zilele cele mai bune, să pot avea o dată pe săptămînă, duminica, mîncare caldă*".

În pofida acestor privațiuni are loc o anumită redresare morală a scriitorului. La aceasta a contribuit în mod

decisiv și căsătoria cu Anna Issel, Suse, cum îi spunea Fallada, o femeie simplă și modestă, care, cu mult tact și răbdare, a izbutit pentru o anumită perioadă să-l îndrumeze spre o viață mai cumpătată, să-l ajute să-și regăsească un anumit echilibru moral. Elogiile la adresa ei din volumul de amintiri *Heute bei uns zu Haus (Astăzi la noi acasă)* sînt mărturia unei adînci recunoștințe. *„La începutul și la sfîrșitul acestei cărți, ca și pe toate celelalte pagini, este vorba de soția mea Suse, chiar și acolo unde nu se spune nimic despre asta. Ea m-a făcut acela care sînt, ea l-a învățat pe vagabond să muncească din nou, a redat unui om fără speranță încrederea"*.

Între timp, Hans Fallada începe să lucreze ca reporter pentru ziarul *„Generalanzeiger"*. În această calitate, ia parte în toamna anului 1929 la procesul de la Neumünster, prilejuit de demonstrațiile de stradă ale țăranilor. Evenimentul acesta a avut o profundă influență asupra scriitorului, care, datorită obligațiilor lui, ajunsese să cunoască bine mediul țărănesc. Și cum reportajele sale, după propria-i mărturisire, nu reprezentau convingerile lui politice, ci ale ziarului la care era angajat, întregul material faptic ce sta la baza lor este transformat într-o țesătură epică de mari proporții, pe care o reprezintă romanul *Bauern, Bonzen und Bomben (Țărani, bonzi și bombe,* 1931), apărut într-o etapă de fascizare avansată a Germaniei.

Cronică amplă a unor anumite evenimente, moravuri și mentalități — prilej de notabilă notorietate, cartea lui Fallada rămîne totuși mai apropiată de structura reportajului literar, care se apleacă îndeosebi asupra faptului cotidian, și întrunește în mai mică măsură cerințele specifice ale structurii romanului. Atmosfera orașului de provincie, cu intrigi, lupte politice, cafenele și redacții de ziare, ambiții ariviste și tipuri venale, apare în toată plinătatea. Un anumit unghi propriu de vedere, care să permită sublinierea cauzelor răscoalelor țăranilor, distingerea năzuințelor lor de acelea ale teroriștilor nonconformiști, lipsește în roman. *Țărani, bonzi și bombe* este mai degrabă comedia umană a micului oraș de provincie decît

romanul țărănesc autentic. Cunoscutul pamfletar și critic literar Kurt Tucholsky sublinia cu perspicacitate acest lucru cu prilejul apariției romanului. „*Cartea lui Fallada*, arată el, *este cea mai izbutită descriere a orașului german pe care mi-a fost dat s-o cunosc în ultimii ani... Autorul a voit să creeze un roman țărănesc... dar țăranii sînt în acest roman o masă anonimă și întunecată, cele cîteva tipuri scoase în evidență sînt mult prea palide față de locuitorii marelui oraș Altholm... Despre cauzele sociale ale stării țărănimii se spune atît de puțin, încît e ca și nimic*".

Kurt Tucholsky surprinde astfel cîteva din deficiențele esențiale ale cărții. În pofida lor, ea reprezintă totuși primul mare succes literar al lui Hans Fallada. O anumită preferință pentru faptul cotidian, susținută de o intrigă mereu captivantă, fac ca acest roman să fie citit cu interes. Darul de povestitor iese puternic în evidență. Nu ne găsim în fața operei unui profund analist al stărilor tulburi de conștiință. Filmul existenței cotidiene este construit de prozator prin acumularea de fapte. De aceea este firesc ca și personajele, în rîndul cărora nu simțim o judicioasă ierarhizare a valorilor și ideilor, să se definească prin atitudinea lor față de anumite evenimente. Stilul romanului este oral. Dialogul e precumpănitor în conturarea individualității personajelor. O anumită savoare a limbajului popular se face simțită. Stenograma faptului cotidian se transmite astfel cu multă naturalețe prin stilul vorbit.

Succesul romanului *Țărani, bonzi și bombe* atrage într-un mod mai stăruitor atenția cunoscutului editor Ernst Rowohlt asupra scriitorului. El este invitat să părăsească ziarul „*Generalanzeiger*" din Neumünster și să vină în editură, unde i se încredințează sectorul de recenzii, dar, în realitate, Hans Fallada dispunea de cea mai mare parte a timpului ca să-și scrie romanele. Ritmul procesului său de creație crește vertiginos în această perioadă. Fallada nu este tipul scriitorului care să aibă nevoie de o îndelungată elaborare. Spontaneitatea lui creatoare este uluitoare. Euforia scrisului este la Fallada asemănătoare

cu aceea pe care i-o provocau morfina și alcoolul. Ca și Wolfgang Borchert, un alt talentat artist spontan, Fallada consideră că scrisul „...*era adeseori ca o beție pe care nici un mijloc pămîntean nu o poate opri... Era ca și cum aș fi băut o otravă, de care capul și spiritul meu nu se mai puteau despărți, de care eram mereu însetat și din care aș fi vrut să beau mereu, în fiecare zi, în tot restul vieții mele*".

Cu această stare de spirit, care-l angajează pe scriitor total în procesul de creație, întreținută și de calmul idilic al unei vieți de familie ce-l ferește multă vreme de ispitele nocive, Hans Fallada începe elaborarea noului său roman *Kleiner Mann — was nun? (Încotro, omule?)*, publicat în 1932.

Preocuparea pentru universul de viață al omului mărunt este dictată în primul rînd de modul de existență a scriitorului. Ea este de altfel mereu prezentă în operele unor mari prozatori, ca Cehov și Gorki, ajungînd pînă la cunoscutul scriitor german contemporan Heinrich Böll. Dar, așa cum ne informează Jürgen Manthey, interesul lui Hans Fallada pentru oamenii mărunți fusese stîrnit, printre altele, și de o lucrare de sociologie a lui Siegfried Kracauer *Die Angestellten (Funcționarii)*, care apăruse în 1930. Omul mărunt, ale cărui oscilații puteau fi folosite, îl interesa desigur și pe Hitler, de aceea Brecht va și aduce în acest sens o splendidă replică artistică în cunoscuta sa piesă *Swejk în cel de-al doilea război mondial*, realizată după romanul lui Hasek.

Încotro, omule? este de fapt cronica unei epoci dramatice, ale cărei începuturi sînt marcate de o anumită stabilizare a economiei germane și care se încheie cu criza economică și șomajul. Între acești doi poli extremi, traiectoria existenței omului mărunt, invadat la început de vagi speranțe, apoi de neliniște, azvîrlit în cele din urmă în marea armată a șomerilor, este urmărită de Hans Fallada în toate meandrele ei, unghiurile de vedere multiple fiind mereu prezente.

Pinneberg, funcționar la firma lui Emil Kleinholz din Ducherow, și soția lui, Emma, poreclită Mielușica, per-

sonaje centrale ale romanului, sînt ridicate la rangul de simboluri ale acestei lumi. Pinneberg are structura psihică a insului mărunt, întotdeauna dependent de cineva sau de ceva. Cînd se căsătorește își aduce nevasta pe ascuns acasă, pentru a nu se afla în oraș, la întreprindere își scoate verigheta, înspăimîntat de patronul care voia să-l însoare cu fiica lui. Pinneberg nu este însă un arivist. De aceea nici nu alege calea cea mai facilă de a trece prin existență. Onestitatea lui este organică, repulsia sa față de rău este dictată de un fel de stare alergică, permanentă, specifică structurii lui morale. Sentimental, dornic de tihnă, Pinneberg este un evasiabulic într-o epocă agitată, cînd „florile răului" se înmulțesc mai mult ca oricînd. Evitînd minciuna și compromisul, Pinneberg este mereu la marginea lor, trăiește prin ele, alunecă inert printre vicii. Concediat de Kleinholz, Pinneberg vine cu angelica Mielușică la Berlin, în casa mamei lui, prostituată cu bogate state de activitate.

Superlativul existenței lui Pinneberg este tihna domestică. Întreaga societate este apreciată de el din acest unghi de vedere. De aceea, pe bună dreptate, Hans Fallada aduce pe prim plan în romanul său viața domestică. Toate evenimentele exterioare care reconstituie atmosfera epocii se răsfrîng asupra acestui univers de existență. Pinneberg își găsește o slujbă în Berlin prin Jachmann, un ins dubios, cu care trăiește maică-sa. Compromisul trebuie acceptat, pentru că el este un om care depinde de ceva. Pinneberg nu trăiește niciodată tragedia reală a opțiunii, atît de frecventă în romanul existențialist, pentru că el nu are ce alege. Ca să trăiască, Pinneberg se zbuciumă între false alternative, dar în fond este nevoit să accepte ce i se oferă. O anumită inflexibilitate este prezentă la el, atunci cînd își precizează atitudinea față de probleme mai largi, care depășesc universul familial, cum sînt partidele politice, de pildă. Dar reacția lui Pinneberg față de naziști și comuniști ține de o anumită stare alergică pe care i-o creează prejudecățile micburgheze. Ca și Bérenger, eroul lui Eugen Ionescu din *Rinocerii*, Pinneberg nu acționează față de partidele po-

litice în numele unei ideologii, atitudinea lui este instinctuală, organică.

Semnificativ mi se pare faptul că Hans Fallada abordează această chestiune cînd Pinneberg și soția lui se află la masă. Dezbaterea are aerul unei dispute casnice.

„— *La noi cei mai mulți sînt acum naziști, spune Pinneberg.*

— *Mulțumesc ! exclamă Emma. Știu eu pe cine votăm.*

— *Pe cine ? Pe comuniști, te pomenești ?*

— *Păi sigur !*

— *Să ne mai gîndim, zice el. Mereu mă bate gîndul, dar pînă la urmă tot n-o fac. Deocamdată avem o slujbă, așa că nu arde.*

...Și cu asta, au isprăvit de mîncat șalăul. Emma spală repede vasele, iar Băiețică le șterge".

Hans Fallada demonstrează că oaza acestei fericiri micburgheze, făurită din izolare și neamestec, este o iluzie. Pinneberg este concediat din magazinul unde lucra. Dar foamea, mizeria, sărăcia nu-i degradează fondul bun.

Umilit de cei din jur, lipsit de un sprijin dinafară, Pinneberg își găsește ultimele resurse de putere, de rezistență, în familie. Finalul cărții este patetic și idilic. Autobiografia scriitorului din etapa ei reconfortantă pătrunde aici discret, ca un elogiu adus soției sale.

„— *O, Mielușico, ce au făcut din mine... Poliția... M-au îmbrîncit jos de pe trotuar... m-au hăituit, cum aș mai fi în stare să privesc în ochii cuiva ?...*

Emma îi șoptește :

— *Uită-te în ochii mei ! Mereu ! Mereu. Ești doar lîngă mine, sîntem împreună... Și amîndoi intră în casa în care doarme mormolocul*".

Ca și în alte opere ale scriitorului, și aici surprindem același stil verbal, specific comunicării directe. Patosul detaliului cotidian respiră din fiecare faptă și replică a personajelor. Caracterizarea tipurilor centrale ale romanului se realizează prin mijloace mai ample decît cele semnalate în operele de debut. Dialogul este cumulat cu surprinderea gestului mărunt, a mimicii care trădează o anumită stare interioară. Semnalarea unui singur episod

ni se pare edificatoare pentru arsenalul artistic al prozatorului, care nu se distanțează de modalitățile clasice de realizare a romanului.

„— Ascultă, domnișoară Kleinholz !... dacă mai îndrăznești să spui încă o dată așa ceva, îți cîrpesc vreo două peste mutra dumitale scîrboasă !

Marie vrea să răspundă ceva, buzele ei subțiri tremură, capul micuț de pasăre face o mișcare bruscă spre Pinneberg.

— Ține-ți pliscul ! o repede el cu mojicie. Asta-i nevastă-mea, pricepi ?! Și își scoate mîna din buzunar, vîrîndu-i sub nas verigheta care sclipește. Iar dumneata ai putea să fii fericită, dacă ai să devii vreodată o nevastă pe jumătate atît de cumsecade ca ea".

Încotro, omule ? este un roman de denunțare a nedreptății și inegalității sociale, de pe pozițiile micului burghez. La întrebarea *Încotro, omule ?* care este adusă mereu în prim plan prin urmărirea destinului lui Pinneberg, scriitorul nu oferă nici un răspuns. Romanul se încheie cu un conflict deschis. În destinul atît de agitat al lui Pinneberg, ca și în neputința lui de om dependent, descifrăm propriile ezitări ale scriitorului.

Romanul *Încotro, omule ?* (1932) face din Hans Fallada un scriitor de notorietate mondială. Tradus în douăzeci de limbi, ecranizat în Germania și Statele Unite, apreciat favorabil de criticii literari din acea vreme, romanul acesta îi creează în același timp autorului sentimentul apăsător pe care îl aduce responsabilitatea impusă de un succes literar mondial. *„Trebuie să vă spun,* mărturisea scriitorul, *că un succes mondial nu este ceva plăcut, cel puțin pentru mine".*

Ca scriitor bogat, Hans Fallada își pierde din nou echilibrul cîștigat cu atîta greutate. Ispita alcoolului devine din nou tiranică. Prozatorul german ajunge încă o dată clientul obișnuit al barurilor berlineze de noapte, pînă cînd istovirea fizică totală face din omul barurilor și petrecerilor nocturne un pacient deprimat al medicilor. Întoarcerea spre creația literară se produce o dată cu ruina financiară. *„Acesta a fost momentul de cotitură.*

De aci înainte am făcut din nou eforturi. Clinchetul aurului a trecut, acum din nou la lucru!"

Era etapa în care Hans Fallada reflecta asupra realizării unui nou roman, și autobiografia scriitorului avea să se reverse masiv înlăuntrul cărții, cu toate căutările și ispitele dramatice trăite de el. Un nou detaliu biografic intensifică și mai mult dorința de a realiza un roman despre viața din închisoare. În martie 1933 scriitorul fusese din nou arestat. În valul de arestări dezlănțuit de venirea naziștilor la putere, cazul acesta părea un detaliu nesemnificativ. Totuși, detențiunea unui scriitor de renume mondial trebuia să aibă un temei, fie el chiar formal. De aceea este folosit ca pretext un denunț privitor la relațiile dintre Hans Fallada și unii scriitori evrei. În cele din urmă este pus în libertate. Astfel, într-o perioadă în care cei mai de seamă scriitori germani ca Bertholt Brecht, frații Mann, Lion Feuchtwanger, Johannes Becher, Anna Seghers și alții porniseră pe drumul greu al exilului, Hans Fallada rămîne în țară, primul contact cu puterea naziștilor producîndu-se prin scurtul popas în închisoare. Romanul *Încotro, omule?* n-a fost însă interzis în anii de dominație hitleristă, Fallada nu era un scriitor iubit de naziști, dar nici un adversar notoriu ca Brecht, Anna Seghers, Ludwig Renn și alții. Micile compromisuri și replieri din fața unei realități crude l-au făcut să traverseze acești ani de sălbatecă teroare într-un fel de stare de somnolență și nepăsare, pe care i-o întreținea alcoolul și morfina. Ieșit din detențiune, scriitorul continuă realizarea romanului *Wer einmal aus dem Blechnapf frisst (Cine a mîncat o dată din blidul de tablă,* 1933).

Romanul acesta de închisoare nu are forța hugoliană de denunțare din *Mizerabilii.* El este realizat însă în spiritul acestei literaturi tradiționale. Evident că întregul proces de creație al acestei opere este stînjenit de teama că naziștii vor vedea în ea o carte periculoasă și o vor interzice. Dintr-un anumit spirit de prudență, scriitorul preciza în prefața romanului că, la fel „ca în *Țărani,*

bonzi și bombe, sau *Încotro, omule?* autorul a putut înfățișa doar ceea ce a văzut, nu ceea ce va fi."

Într-adevăr, Willi Kufalt, personajul central al cărții, este un alter ego al scriitorului. Acuzat de falsificarea unor acte, el este întemnițat alături de hoții cei mai ordinari. Așa începe procesul lui de degradare socială. Eliberat din închisoare, încearcă să-și agonisească existența în mod onest. Criza economică izbucnise și lupta pentru viață era deosebit de dură. Faima de deținut în închisoare îi interzice însă orice drum spre o muncă cinstită. Willi Kufalt este un proscris, un damnat, care într-o societate osificată și plină de prejudecăți nu se mai poate redresa. Împins în rîndurile borfașilor, ajunge din nou la închisoare. Ideea că cine a mîncat o dată din blidul de tablă va mînca mereu, străbate întregul roman. Aici rezidă și forța de denunțare a unei societăți nedrepte, care transformă prin legile ei tiranice oamenii normali în criminali și hoți de rînd. Cu toate acestea, forța de generalizare a romanului este redusă. Autobiografia transfigurată restrînge perspectivele cărții. Omul mărunt, abulicul izolat de toate frămîntările lumii prin care trece, în aspirația lui spre tihnă și liniște, își poate împlini această elementară dorință doar în închisoare, singurul cămin în care ușile nu mai rămîn pentru el închise.

Scris într-un stil care amintește pe alocuri pe acela al lui Knut Hamsun, romanul lui Hans Fallada aduce în peisajul literaturii germane de atunci o tematică relativ nouă, care va căpăta în anii puterii naziste o largă extensiune, prin contribuția scriitorilor germani din exil, ale căror opere vor avea însă o finalitate mult mai clară. În anii de existență a celui de-al treilea Reich, creația literară a lui Hans Fallada nu reprezintă ceea ce unii istorici literari numesc astăzi atitudinea emigranților din interior. Retrăgîndu-se din contemporaneitatea imediată, cu care scriitorul nu pactizează, chiar dacă face unele concesii formale, el realizează cărți inspirate din evenimentele care preced venirea naziștilor la putere. Dintre acestea menționăm *Wir hatten mal ein Kind* (*Am avut odinioară un copil*, 1934), *Altes Herz geht auf die Reise*

(*Bătrîna inimă pleacă la drum*, 1936), apoi puternicul roman al inflației *Wolf unter Wölfen* (*Lup între lupi*, 1937) și altele. Există desigur în romanul *Lup între lupi* o anumită undă de tristețe și pesimism, care pare să rezulte din pierderea încrederii scriitorului în capacitatea de ameliorare a omului. De fapt, spune el „*...privită mai îndeaproape, viața constă din înfrîngeri clare. Dar omul, această ființă mai tenace și mai rezistentă decît toate creaturile, trăiește mai departe și se bucură de viață. Omul nu-l iubește pe salvatorul său. Scăpat din pericol, el ia în nume de rău superioritatea acestuia*".

Retras la Carwitz în anii în care Berlinul era supus unor bombardamente zilnice, scriitorul urmărește desfășurarea războiului de departe, rămîne oarecum străin de grozăviile lui, de ororile comise de naziști în diferite țări, ca și în Germania. Cele cîteva călătorii pe care le face în această perioadă, în calitate de reporter, în diferite regiuni din afara Germaniei, nu-i dezvăluie încă spectacolul tragic pe care-l trăia omenirea.

Prizonier al mesei de lucru, Hans Fallada lasă uneori impresia că-și retrage în mod voluntar privirile din contemporaneitate, claustrîndu-se în chemarea propriei creații. Programul de lucru al scriitorului are un ritm sever, pe care și-l impune și de la care nu dorește să se abată. Așa se explică această etapă deosebit de fertilă din cariera sa literară, în pofida unor dificultăți editoriale, a crizei de hîrtie și a unor privațiuni materiale cu care Fallada era de altfel obișnuit.

Echilibrul acesta al existenței lui Fallada va fi însă nimicit subit pentru totdeauna. În viața lui Fallada pătrunde Ursula Losch, o văduvă alcoolică și morfinomană. Căsnicia scriitorului este distrusă spectaculos și el ajunge din nou în închisoare. Aici scrie, în cursul anului 1944, doar în cîteva săptămîni, romanul *Der Trinker* (*Bețivul*), operă de minimă valoare artistică, din care respiră însă tragedia spre care îl împinge în mod fatal Ursula Losch.

Ultima detențiune nu modifică această sumbră traiectorie prevestitoare a unui final tragic, de la care scriitorul nu mai are puterea morală să se sustragă. Părăsind-o de-

finitiv pe buna și devotata Suse, Hans Fallada își întemeiază un nou cămin la Feldberg. Aici așteaptă el sfîrșitul războiului și începutul unei noi ere de viață.

Într-o vreme de grea descumpănire, cînd pe urmele unei lumi distruse trebuia fundamentată o viață nouă, Hans Fallada este numit primar în Feldberg. Intențiile lui bune, privitoare la refacerea unei țări distruse de naziști, nu ajung să fie convertite în fapte. Morfina rămîne o ispită mult prea puternică. Crizele nervoase ale scriitorului erau tot mai frecvente, iar curele de dezintoxicare nu mai aveau efecte trainice. În 1945, Hans Fallada pare să aibă o anumită tentativă de redresare. Mutîndu-se la Berlin, el îl caută pe Johannes Becher, care îi va oferi tot sprijinul pentru a deveni colaborator la ziarul *„Tägliche Rundschau"*. Dar cu toate eforturile ce se fac, Hans Fallada își risipește în continuare viața în căutare de alcool și morfină, aceasta din urmă, în starea de epuizare nervoasă în care se găsea, fiind singura modalitate care-i mai putea întreține forța de creație, singurul scop al existenței sale. *„Scriu*, mărturisește el cu puțină vreme înaintea morții, *scriu în fiecare oră a zilei și a nopții, scriu cînd stau la birou sau cînd merg, cînd răspund la scrisori sau vorbesc, totul se transformă la mine în carte..."*

În această stare de puternică tensiune va începe Hans Fallada realizarea ultimului său roman *Jeder stirbt für sich allein (Fiecare moare singur*, 1946), operă care marchează etapa ultimă și cea mai avansată a concepției despre lume a scriitorului.

Romanul *Fiecare moare singur* pornește de la fapte istorice reale, petrecute în anii de teroare a naziștilor. Autorul povestește cum în cursul anului 1945 un cunoscut i-a pus la dispoziție un dosar cu acte ale Gestapoului, de unde a desprins întreaga tragedie a celor doi bătrîni care difuzau cărți poștale cu acuzații împotriva lui Hitler.

Acțiunea romanului este localizată la Berlin, în anii victoriilor militare naziste și a proliferării morbului național-socialist, cînd contaminarea indivizilor se produce sincronic cu teroarea și crima. Și aici apare același uni-

vers de viață, specific romanului lui Hans Fallada, în care omul mărunt, în diferite ipostaze de existență este adus în prim plan. Dar semnificativ în romanul *Fiecare moare singur* rămîne unghiul nou de vedere prin care scriitorul scrutează realitatea și ierarhizează valorile. Acesta îi permite să scoată în relief acea faună umană degradată și absurdă care împarte lumea în două categorii : purtători de uniforme și cei fără uniforme, național-socialiștii și ceilalți, SS-iștii și cetățenii de rînd, denunțătorii și denunțații. În cadrul acestei lumi în care și o ceartă între îndrăgostiți poate fi suspectată ca act de lezare a demnității führerului, catehismul crimei, al denunțului mincinos și al arivismului se învață de timpuriu. Baldur Persicke — (geniul politic în vîrstă de șaptesprezece ani al familiei nazificate Persicke) — exprimă cu cinism calea de realizare a succesului : *„Trebuie să procedăm așa cum procedează führerul : să aruncăm praf în ochii oamenilor, să ne arătăm prieteni cu toată lumea, iar pe la spate, fără ca nimeni să bănuiască ceva, să-i lichidăm"*. Dar în fața acestui catehism al distrugerii, contramaistrul Otto Quangel și poștărița Eva Kluge, bătrînul consilier Fromm și Grigoleit, conducătorul unei organizații de rezistență, vor opune crezul împotrivirii, al dăinuirii și al luptei solidare sau izolate. Fiecare dintre aceștia va acționa în numele unui alt comandament etic, politic sau social. Semnificativ ni se pare însă faptul că și aici fluxul celor mai multe evenimente evoluează pe plan domestic, optica unor personaje asupra lumii fiind modificată sau răsturnată de întîmplările care au loc în acest univers de existență. Otto Quangel și soția lui, Anna, sînt niște ființe apatice, desensibilizate, pe care nici victoriile hitleriștilor, nici crimele ce au loc în jurul lor nu-i fac să vibreze. Din starea aceasta îi scoate vestea morții unicului lor fiu, care are efectul unei adevărate mutații psihice. Din acest moment familia Quangel optează pentru un drum nou în viață, prin protestul anonim, denunțarea individuală a criminalilor și trimiterea unor cărți poștale, răspîndite în oraș. Acțiunea aceasta, ieșită din gîndurile unui maniac, are temeiuri mai adînci. Otto

Quangel este conștient de ecoul ei limitat, dar o continuă, pornind de la convingerea că : *„singurul lucru important este să rezistăm"*. Acțiunea poartă amprenta unicului mod de înțelegere a luptei împotriva naziștilor pe care și-l poate apropria Otto Quangel.

Arestat în cele din urmă și adus în biroul comisarului Escherich, bătrînul Quangel trăiește o adîncă zguduire în fața unei hărți a Berlinului, în care sînt înfipte 287 de steguleț, marcînd locurile unde erau plasate scrisorile. Așadar o mulțime de oameni aflaseră mesajul său ! Comisarul îi spulberă însă orice speranță. Din cele 287 de scrisori numai 18 au fost predate, dar și restul desigur a fost distrus. Otto Quangel nu este însă dezarmat nici în fața acestei situații tragice. *„N-are nici o însemnătate,* spune el, *dacă luptă unul singur sau luptă zece mii ; dacă-ți dai seama că trebuie să lupți, atunci luptă, fără să te mai gîndești dacă mai sînt și alții alături de tine"*. Singurul ins pe care filozofia practică a lui Quangel îl convertește este comisarul. Laș însă, acesta se sinucide. Condamnat la moarte, Quangel are la el o fiolă de otravă, de aceea se simte liber *„fiindcă își poate alege el singur clipa, nu ceilalți"*.

Ispitit de curiozitatea cunoașterii finalului său tragic și absurd, Otto Quangel amînă însă clipa decisivă, murind calm sub cuțitul ghilotinei.

Romanul are totuși un final optimist. Prin Kuno Kluge, tînărul scăpat din ghearele unui tată escroc și ale fasciștilor, Fallada își exprimă nădejdea în făurirea unei Germanii noi. Pentru prima dată scriitorul german transmite printr-o operă a sa o lecție de activism major în viață, o filozofie care să îmbărbăteze. Pe fundalul unor situații asemănătoare cu acelea din romanele lui Malraux, Sartre sau Camus, se profilează speranța într-o lume mai bună. Cu puțină vreme înaintea morții, Hans Fallada comunică astfel umanității testamentul său moral, încorporat în ultimul său roman, care-l situează printre fruntașii literaturii germane interbelice.

HERMANN HESSE ŞI RIGORISMUL MORAL ÎN ROMAN

Hermann Hesse face parte din rîndurile scriitorilor germani cu o impresionantă longevitate în viaţa literară. Debutînd în 1899 cu *Cîntece romantice*, poetul care a avut o constantă admiraţie pentru Goethe, îşi încheie cariera literară o dată cu sfîrşitul vieţii sale, în 1962. Contemporan cu Proust, Joyce, Kafka şi Romain Rolland, Hermann Hesse se întîlneşte astfel pe parcursul itinerarului său literar cu J. P. Sartre şi Camus şi în cele din urmă cu M. Butor, A. Robbe-Grillet, Lawrence Durrel şi Nikos Kazantzakis.

Şase decenii de-a rîndul, cînd are loc un complex proces de diversificare a romanului, Hermann Hesse rămîne un fidel spectator al vieţii contemporane, ale cărei vibraţii adeseori pline de tragism sînt comunicate printr-o artă care vădeşte un constant ataşament pentru modalităţile prozei tradiţionale.

Străin de experienţele pe care diverse şcoli literare le-au impus în arta romanului, Hermann Hesse nu este niciodată preocupat de inovaţiile de ordin formal ale prozei. Privirea acestui scriitor moralist rămîne mereu îndreptată spre spectrul specific al epocii şi spre valorile

spirituale fundamentale ale omenirii, amenințate de o civilizație îndreptată împotriva omului.

Trăind într-o epocă de mari răsturnări sociale și morale, cînd forța spiritului a devenit adeseori insuficientă și neputincioasă, Hermann Hesse nu mai investește arta cu puteri excepționale. *„Noi poeții,* scrie autorul cunoscutului roman *Demian, nu încercăm să explicăm sau să ameliorăm epoca noastră. Nu căutăm nici să-i transmitem învățături. Noi căutăm să învățăm din cadrul ei propria noastră suferință, să dezvăluim propriile noastre visuri, revelînd astfel mereu lumea imaginilor, lumea sufletului, lumea trăirilor noastre.“*

Profesiunea aceasta de credință ni se pare edificatoare nu numai pentru finalitatea artei lui Hermann Hesse, ci și pentru atitudinea sa generală față de evenimentele dramatice ale epocii în care a trăit. Poetul acesta de mare puritate interioară nu a avut structura caracteristică spiritelor creatoare militante, gata să se angajeze în vîltoarea luptelor social-politice din vremea sa.

Încă din tinerețe, Hermann Hesse a fost ispitit de farmecul izolării, de existența calmă în mijlocul unui peisaj alpin, apt să-l incite la meditare. Dar replierea scriitorului în fața efervescenței epocii nu a dus niciodată la înstrăinarea sa de evoluția lumii ale cărei trăsături le cerceta cu deosebită atenție. În acest sens prozatorul mărturisește că tema sa preferată consta în *„înfățișarea unui fragment de umanitate și iubire, a unui fragment al vieții instinctuale și sublimate, pe care o explorez din natura mea proprie, pentru a cărei justețe, sinceritate și directă trăire pot să garantez“.*

Într-o altă manieră decît alți scriitori contemporani, Hermann Hesse renunță și el la ambițiile scriitorului omniscient. Autorul *Jocului mărgelelor de sticlă* se apropie de *„misterele umanității“* prin scrutarea perseverentă a propriilor stări de conștiință, a dramaticelor crize interioare pe care le-a trăit în diverse împrejurări ale vieții sale. De aceea, opera lui Hermann Hesse are, prin excelență, un caracter autobiografic. Personajele sale sînt pro-

iecțiile exterioare ale unei experiențe proprii, ipostazele modului său caracteristic de abordare a existenței și întruchiparea idealurilor, crizelor și a căutărilor sale febrile. Privită din această perspectivă, nu numai poezia lui Hermann Hesse, ci și opera sa în proză devin un act indirect de confesiune.

Hermann Hesse este tipul scriitorului cu o imaginație rememorativă. Memoria timpului pierdut și a timpului regăsit se derulează la modul epic. Copilăria, crizele adolescenței, ispita răului și năzuința spre bine, rătăcirile tinereții și calmul izolării de la Montagnola, constituie aspectele caracteristice ale traiectului unei biografii spirituale care se revarsă masiv în opera literară. Cînd acest spirit analist îndreptat spre sondarea propriei lui trăiri ajunge la confruntarea operei cu viața sa, precizează, fără nici o reticență, că „*Pentru a povesti propria mea istorie, trebuie să pornesc de la început. Dacă ar fi posibil, ar trebui să mă întorc și mai mult înapoi, pînă în cei dintîi ani ai copilăriei mele și poate încă și mai departe, spre însăși originea mea.*"

De aceea considerăm că opera lui Hermann Hesse se convertește, în mod firesc, într-un adevărat muzeu imaginar al propriei biografii.

Seminaristul sensibil la misterul divin ca și la ispitele diavolului, ucenicul de librar în căutarea propriului destin, autodidactul adolescent, fermecat de marile capodopere ale literaturii europene, constituie ipostazele existențiale de tranzit ale unui intelectual preocupat în permanență de spectacolul vieții.

Adolescența lui Hermann Hesse pune în lumină un picar ciudat și grav, al cărui spirit germanic nu-i dă niciodată exuberanța și superficialitatea picarului meridional. De aceea ni se pare semnificativ faptul că deși școala din Calw îi apărea acestui copil odioasă și stupidă, farmecul limbii grecești care-l ducea spre cunoașterea tainelor operelor lui Socrate, Platon și Homer îl apropie însă foarte de timpuriu de marile valori ale culturii.

Fugarul din seminarul mănăstirii din Maulbronn [1] care rătăcea dintr-o școală în alta, încercînd diverse meserii care nu l-au putut fixa, socotea că unicul său domeniu de realizare plenară rămîne arta. În însemnările sale autobiografice, Hermann Hesse preciza în mod tranșant că *„înainte de 13 ani, un lucru era pentru mine foarte clar : sau voi deveni poet sau nimic"*.

Chinuit de această alternativă cu termeni atît de diferiți, Hermann Hesse se apropie de inefabilul artei la care aderă printr-o temeinică și multilaterală inițiere literară. Lectura lui Ovidiu în hexametri germani, contactul cu operele lui Klopstock și Schiller, Eichendorff, familiarizarea cu scrierile lui Heine, Gogol și Turgheniev, pun în lumină ariile vaste și variate de cultură pe care se mișca acest tînăr rebel. De la Cervantes, Sterne și Swift, pînă la Ibsen, Korolenko, Novalis și Goethe, înregistrăm o gamă foarte variată de scriitori care intraseră în sfera de interes a lui Hermann Hesse, în vreme ce teologia și pietismul, în mod deosebit, îi trezesc repulsia.

De aceea, cînd scriitorul afirmă că *„Orice încercare de a face din mine un om util sfîrșea cu un eșec, adeseori cu rușine și scandal"*, el se referă bineînțeles la tentativele integrării lui silnice într-o anumită viață cotidiană, nu la lipsa sa de receptivitate în fața marilor valori ale culturii.

Contactul cu opera lui Goethe și Novalis pare a fi edificator pentru conturarea unui înalt ideal artistic. Hermann Hesse mărturisește că creația literară a lui Goethe i-a dat în primul rînd un sentiment al siguranței, iar după aceea l-a învățat armonia. Lectura operei lui Novalis îi stîrnește de asemenea un entuziasm nelimitat. Pe autorul Nopților, Hermann Hesse îl consideră *„cel mai nobil poet din întreaga literatură nouă germană"*.

Alături de literatură, muzica cu marile ei capodopere reprezintă o altă zonă artistică ce va reține afecțiunea constantă a scriitorului. În 1897, Hermann Hesse preciza într-o scrisoare că *„ceea ce au fost pentru el Nietzsche*

[1] În roman Mariabronn.

și Wagner, este de asemenea Chopin, dacă nu mai mult..." În muzica acestuia, scriitorul are sentimentul că regăsește întreaga complexitate a vieții sale sufletești.

Trecut printr-un vast coridor de ispite și rătăciri, Hermann Hesse a trăit în permanență sentimentul acut al cunoașterii lumii. Călătorul care traversase Italia și Elveția se îndrumează spre descifrarea tainelor orientului, călătoria în India ducîndu-l spre convingerea că lumea trebuie să capete o anumită unitate și armonie.

Primul război mondial i-a trezit profunde decepții, iar criza civilizației occidentale a constituit pentru el o permanentă sursă de neliniște. În orice colț al globului s-ar fi găsit, scriitorul știa că „*Astăzi mizeria se aude din întreaga lume. Ea este atît de mare, încît în orice colț mărunt m-aș găsi, sînt gata să fac totul pentru a ajuta cu ceva*".

Cele mai semnificative opere ale lui Hermann Hesse stau sub semnul acestui comandament moral de la care scriitorul nu s-a abătut niciodată. Povestirile și romanele sale sînt adevărate parabole literare despre lupta dintre bine și rău, despre chemarea spiritului și ispitele trupului, despre antinomia dintre năzuința omului spre armonia interioară și formele destructive care o minează.

Leit-motivul operei lui Hermann Hesse rămîne raportul dintre individ și societate și finalitatea existenței ființei umane. Mistuit de forțe contrarii, omul se găsește într-un permanent conflict cu el însuși și cu lumea în cadrul căruia îi este dat să trăiască. Scriitorul german devine astfel, în primul rînd, un analist al universului moral. Entuziasmat de investigațiile psihanalitice ale lui Jung, ale cărui opere le citește cu mult interes, Hermann Hesse încearcă și el, dintr-altă perspectivă decît Proust, Joyce sau V. Woolf, să se apropie de zonele abisale ale conștiinței.

Hermann Hesse este prin excelență romancierul crizelor morale. Scriitorul care își propusese să scrie adevărate „*biografii ale sufletului*", realizează primul său roman parabolic care-i aduce notorietatea prin *Peter Camenzind* (1904). Specificul romanului auctorial, cultivat

de scriitorul german, iese de la început în evidență. Hermann Hesse concepe în această etapă de suveranitate a personajului în proză, un roman al individului cu destin exemplificator. Transferul experienței autobiografice în componentele spirituale ale eroului iese de asemenea în relief.

Ca și cei mai mulți dintre eroii lui Hermann Hesse, Peter Camenzind are și el o structură sufletească bipolară. Înclinat spre o lume a visului și a fanteziei, eroul acesta al prozatorului german nu găsește nici o aderență la un ideal stabil pe care să-l detecteze în mediul ambiant. La fel cu eroii lui Cervantes și Unamuno și personajele lui Hermann Hesse trăiesc mereu într-un cadru limitat, care devine sufocant pentru aspirațiile lor. Nici prietenia și nici iubirea nu-i oferă lui Peter Camenzind prilejul ancorării într-o lume a faptelor fertile. Călătoria în Italia și contemplarea locurilor în care trăise Francisc d'Assisi par a duce la stabilirea armoniei interioare. Dar îndoiala și decepțiile frîng din nou echilibrul aparent. Peter Camenzind își găsește superlativul existenței doar în faptele fertile puse în slujba patriei sale.

Cu acest roman parabolic, Hermann Hesse își definește profilul spiritual de scriitor moralist. Sublimate, episoadele autobiografice sînt convertite într-o lecție de activism civic. Parabola este univocă. Ea pune în lumină un anumit mod de abordare a existenței.

Pe aceleași coordonate estetice și etice construiește scriitorul opera sa *Demian*, un alt roman al individului, publicat în 1919. O anumită rezonanță a primului război, înțeles ca eveniment-limită este evidentă. Structura sufletească bipolară a personajului de prim-plan rămîne și în această operă sursa fundamentală care generează conflictul moral. Dar, de data aceasta, scriitorul nu se mai limitează la biografia unui singur caz de conștiință, impulsionat de dorințe contrarii. Cele două personaje antinomice apar în grup, unul reprezentînd modelul, conduita exemplară, iar celălalt negația lui. Demian este astfel tipul angelic care fascinează prin exemplu, iar Emil

Sinclair este insul demonic, atras de mitul lui Abraxas, a cărui religie învață că totul este permis.

Emil Sinclair nu se salvează din eroare decît în fața unui eveniment limită. Cînd războiul îl familiarizează cu spațiul morții, Emil Sinclair înțelege conduita prietenului său din copilărie și încearcă să-și trăiască propriul destin.

Convertirea spirituală a eroului lui Hermann Hesse reprezintă, de fapt, o întoarcere spre calmul unei tihnite existențe patriarhale, pe care într-o epocă de mari răsturnări sociale scriitorul o ridică la rangul unei supreme năzuințe. „*Această lume*, scrie el, *îmi este foarte bine cunoscută, ea se cheamă mama și tata, iubire și severitate, exemplu și școală. Acestei lumi îi aparțin strălucirea neîntinată, claritatea și curățenia; aici au existat cuvinte duioase și prietenești, mîini spălate, haine curate și moravuri pure...*"

Viziunea idilică a unei lumi patriarhale pe care scriitorul dorește s-o restaureze, iese cu putere în relief. Parabola subliniază intenții melioriste care nu ancorează încă într-o pură utopie.

În comparație cu *Demian*, viziunea scriitorului asupra lumii apare sensibil schimbată în *Lupul stepelor* (1927). Personajele scriitorului fac parte din aceleași familii de spirite. Harry Haller este și el un neliniștit, un singuratec, ca și Peter Camenzind sau Emil Sinclair. Spectacolul vieții i se pare din ce în ce mai puțin suportabil. Raporturile între oameni par să refacă, pe alt plan, felul în care trăiesc lupii în stepă. Cu aceasta însă, viziunea idilică asupra vieții dispare, viața lupilor devenind astfel un simbol al relațiilor din societatea modernă. Pe această cale, scriitorul reconstituie o altă biografie a unei crize de conștiințe și indică un alt drum de ieșire din spațiul morții. Prozatorul moralist realizează un nou act literar de apologie a voinței și de triumf al forței morale. Preocupat de destinul umanității, Hermann Hesse oferă mereu alte căi de recuperare morală a individului.

Nu iubirea senzuală îl salvează pe Harry Haller din sfera existenței absurde, ci recunoașterea lucidă a acesteia. Pentru prima dată, Hermann Hesse demonstrează în

opera sa că alcătuirea lumii în care a trăit este absurdă și că ea nu poate fi schimbată.

Romanul parabolic, cultivat de prozatorul german capătă astfel noi implicații filozofice. Cu mult înainte de cristalizarea filozofiei existențialiste, Hermann Hesse realizează o dramatică imagine a destinului sisific, hărăzit ființei umane. De data aceasta, personajul caz, reprezentat de Harry Haller tinde să devină un echivalent al condiției umane. Lecția parabolei din *Lupul stepelor* este la fel de limpede ca și celelalte. Suferința pare să reprezinte pentru om un act de damnare ontologică de care nu poate fi mîntuit. Ca și miticul Sisif, omul trebuie să reia de la început același drum care pune în lumină absurditatea lumii.

În *Jocul mărgelelor de sticlă* (1943) viziunea scriitoru-asupra lumii, ca și asupra finalității existenței individului, nu înregistrează decît unele modificări de nuanță. În esența lui, romanul acesta tinde să fie o replică modernă dată cunoscutei opere a lui Goethe *Wilhelm Meister*. Însăși dimensiunile utopiei, localizate de Hermann Hesse în *Kastalia* par să refacă liniile fundamentale ale *Provinciei pedagogice*. Scriitorul aduce și aici pe prim plan același tip de personaj care experimentează viața din mai multe perspective. Într-o epocă în care utopiile literare oferite de roman devin foarte frecvente, Hermann Hesse se dovedește și de data aceasta un scriitor plin de originalitate. Lumii haotice din secolul nostru, scriitorul îi opune un univers al armoniei, prezent în acea *„republică a cărturarilor"* și *„provincie a spiritului"*, care este Kastalia.

Dar Iosef Knecht, maestrul jocului cu mărgelele de sticlă nu-și poate găsi fericirea în acest univers armonic, tihnit, dar steril.

Locul lui este în lumea haotică a celor care trăiesc, iubesc și suferă. De aceea împlinirea lui Iosef Knecht nu se poate produce decît prin faptă, chiar dacă aceasta impune jertfirea lui pentru asigurarea drumului ascendent al omenirii.

Itinerariul creației romanești a lui Hermann Hesse pune în lumină prezența unui spirit faustic care fixează dimensiunile etice și sociale ale personajelor din opera sa. Confruntați cu infernul vieții cotidiene, cu forța demonică a viciilor care aneantizează sau cu absurditatea alcătuirii unei lumi, eroii lui Hermann Hesse trăiesc profunde drame interioare a căror clarificare n-o aduce decît examenul faptei creatoare, puse în slujba umanității.

Opoziția între viziunea științifico-estetică asupra lumii și viziunea religioasă, bazată pe asceză, pe care o putem descifra în *Jocul mărgelelor de sticlă*, este reluată și în alte opere.

Narziss și Goldmund (1930) reprezintă în acest sens o povestire de mari dimensiuni în care autorul realizează o adevărată fuziune între diversele motive literare care traversează întreaga sa operă. Prezent în *Demian*, cuplul de personaje antinomice este din nou utilizat și în această operă în scopul sublinierii finalității parabolei.

Pe alt plan, opoziția între spirit și materie este susținută în această operă parabolică și de deosebirile fundamentale între viziunea apolinică și viziunea faustică asupra existenței.

Explorator constant al crizelor de conștiință, Hermann Hesse se cantonează în formulele literare oferite de *Bildungsroman*, de care nu se va îndepărta nici în această povestire plină de poezie și de parfumul specific al vieții medievale. Proiectat într-un timp îndepărtat, conflictul moral din *Narziss și Goldmund* reprezintă însă și el, cel puțin la modul virtual, o antinomie constantă a spiritului uman.

Deși cele mai reprezentative opere ale lui Hermann Hesse își trag seva din această antinomie ireductibilă, în *Narziss și Goldmund* evaluarea etică și estetică a conduitei umane se face cu o înțelegere mult mai largă.

Cu toate acestea, spiritul moralist riguros al scriitorului rămîne cel dintîi criteriu care face ca această operă, despre universul adolescentin, să fie fundamental diferită de acelea pe care le-au scris alți scriitori, ca Proust, Gide, Robert Musil, J. Joyce și alții.

Narziss și Goldmund, cei doi tineri din școala mănăstirii Mariabronn, devin prin traiectul vieții lor, simbolurile caracteristice ale celor două moduri diferite de abordare a existenței.

Narziss are vocația ascezei. Pentru el mănăstirea reprezintă un climat favorabil de meditare, un loc prielnic unde se poate dedica științelor umaniste și pasiunii de a explora misterele spiritului uman. Narziss evoluează armonic, fără mari comoții interioare, sub zodia spiritului apolinic. Polul opus al acestei atitudini existențiale este reprezentat de Goldmund, care ajunge într-un anumit fel să întruchipeze spiritul dionisiac, căruia scriitorul, îndrăgostit de Goethe, îi va da și o anumită amprentă faustică.

Dar prozatorul care încă din 1917 scrisese un excelent eseu despre *Artist și psihanaliză* va încerca să investigheze zonele abisale ale conștiinței eroilor săi și prin unele modalități care pun în lumină atenția acordată explicațiilor oferite de psihanaliză. Goldmund trăiește astfel la modul profund tragic complexul mamei sale cu destinul ei misterios, de care nu se va putea despărți pînă la moarte. În momentele decisive ale vieții omului, mama se suprapune peste actele sale pe care uneori le declanșează, alteori le legitimează.

Dacă ar fi să precizăm criteriile de abordare a existenței de către cei doi eroi din această operă parabolică, atunci am spune că Narziss trăiește după principiul *vivre le mieux*, conceput la modul pur etic, în vreme ce Goldmund, ca și eroii experiențialiști ai lui Camus, trăiește după criteriul *vivre le plus*.

Pentru Goldmund viața este un infinit coridor al ispitelor, în vreme ce pentru Narziss se valorifică prin frumusețea renunțării la chemările cotidiene. Cu toate acestea nu se poate afirma la modul simplist că Narziss este spiritul și Goldmund materia.

Itinerariul existenței lui Goldmund este mult mai complex. Fascinat de complexul mamei, el evadează din mănăstire, devenind în primul rînd prizonierul voluptăților erotice. Goldmund este un *Candide* pus să treacă prin cele

mai neașteptate peripeții ale vieții. Or, pe acest traiect existențial, punctat de cele mai diverse ispite, iubirea, prin tot ce are ea nepermis și riscant, îl captivează în permanență pe Goldmund. El nu este deci un Don Juan incapabil de fixare, ci un impuls spre mai mult, care-și caută propria finalitate. În această aventură spre necunoscut, Goldmund abandonează femei iubite, este chinuit de foame și de frig, ucide, încearcă misterul artei și simte chemarea unei forțe superioare care-l îndeamnă spre mai bine, nu numai spre mai mult.

Goldmund devine astfel un instinctual chinuit de propriul său spirit, un creator de artă, un vagabond asasin, sensibil în fața tainelor naturii. O anumită divinitate concepută la modul panteist se simte mereu în preajma sa.

Dar semnificativ pentru această povestire rămîne faptul că, anexat într-un final tragic de existență, Goldmund nu are certitudinea drumului său eronat și ea nu-i poate fi oferită nici de Narziss, ascetul savant. De aceea, opera aceasta parabolică cu bogate implicații gnoseologice se încheie în mod deliberat printr-o anumită ambiguitate. Ambiguitatea parabolei este susținută de Narziss, savantul care, ajuns și el la un final de existență, pendulează între cunoașterea estetico-științifică a lumii și cea senzual-estetică : *„Am înțeles multe de la tine, Goldmund,* spune Narziss. *Am început să înțeleg ce este arta.“* Dar meditația evoluează spre sensul existenței. *„Altădată nu credeam că arta trebuie luată în serios, în comparație cu știința și gîndirea. Și iată deci, cum eu îmi spuneam : deoarece omul este o mixtură suspectă de spirit și materie, pentru că spiritul deschide cunoașterea eternității, pentru că materia atrage spre zonele de jos ale lucrurilor efemere, (omul) trebuie să se detașeze de simțuri și să se îndrumeze spre viața spiritului pentru a-i exalta existența și a-i da o semnificație.“*

Dar Narziss, ascetul, care întruchipează spiritul constată în acest final de existență tragică a lui Goldmund că și alte căi duc spre adevăr. *„Numai acum constat,* spune el, *că și alte drumuri duc spre cunoaștere și că*

drumul gîndirii abstracte nu este singurul și poate nici cel mai bun."

Dilema între cunoașterea științifico-ascetică și cea estetico-dionisiacă este astfel rezolvată de Hermann Hesse prin această acceptare a mai multor posibilități de abordare a existenței.

În felul acesta scriitorul german realizează o subtilă trecere de la rigorismul moral, marcat de operele de început, la multiplicitatea fertilă a atitudinilor existențiale posibile.

Preocupat de mărirea și decăderea omului, Hermann Hesse devine astfel un scriitor moralist fără un cod etic prestabilit. De aceea, tentativa unor interpreți de a face din opera sa o întruchipare a unui anumit spirit teologic, mi se pare aberantă. Poet al naturii și al virtuților umane, analist ingenios al viciului și al năzuinței spre o trăire spirituală de mare puritate, Hermann Hesse aduce în întreaga sa creație o profundă vibrație umanistă. Această finalitate a creației sale îl așază pe constantul admirator al lui Goethe, alături de Thomas Mann și Remarque, de Ernst Wichert și Nikos Kazantzakis. În spiritul tradiționalei literaturi parabolice germane, opera lui Hermann Hesse este un patetic elogiu al omului și al marilor valori pe care le creează și totodată un avertisment asupra sensului nociv al unei civilizații care face să se dezagregheze valorile eterne ale umanității.

WOLFGANG BORCHERT ŞI GENERAŢIA DEZILUZIONATĂ

Literatura germană contemporană a înregistrat numeroase opere literare care acuză războiul cu toate consecinţele sale funeste. De la Bertolt Brecht, Anna Seghers şi Ludwig Renn pînă la Heinrich Böll sau Günther Weisenborn se cristalizează o adevărată pleiadă de scriitori cu orientare literară diferită, care au pus în lumină tragedia unei lumi deziluzionate de apucăturile demenţiale ale fasciştilor, îndoliate de pierderea miilor de tineri trimişi să moară în mod absurd, descumpănite de foame şi suferinţă.

Este deosebit de semnificativ faptul că anul 1945 a fost socotit de unii scriitori din Germania Occidentală, care aparţin unor generaţii literare diferite, ca Alfred Döblin sau Wolfgang Weyrauch, ca o etapă nouă, hotărîtoare pentru perspectivele existenţei poporului german.

Cu un spirit de răspundere mărit de amara experienţă îndurată, scriitori care fac parte din grupări literare deosebite, subliniază necesitatea ca oamenii de litere să înfăţişeze în operele lor ceea ce ei înşişi au îndurat.

Caracterizînd peisajul literar din Germania Occidentală dintre anii 1945—1946, Wolfgang Weyrauch arăta, pe bună dreptate, că numeroşi scriitori mai erau încă in-

festați de acea „*literatură a groparilor*“ din trecut și așteptau asemenea personajului biblic să-și trimită porumbeii pe limanuri mai curate pe care să le înfățișeze în operele lor.

Dar realitatea imediată pe care oamenii de litere aveau s-o redea în creația lor artistică nu avea nimic din imaginea edenică a tihnei somnolente și idilice. Criticul vest-german Heinz Friedrich, bunăoară, scotea în evidență, ca un adevărat memento, tocmai spectrul sumbru al unei societăți postbelice, dezamăgite și dezorientate, în care foamea, prostituția, comerțul negru și ruinele dezolante izbeau cu o duritate neiertătoare retina celui din urmă spectator impasibil.

Așa a luat ființă, în acei ani de febrile căutări, noțiunea de „*Kahlschlagliteratur*“, care avea menirea să arate lucrurile așa cum sînt, „*să fixeze realitatea*“ cu fidelitatea ochiului adînc scrutător, a cărui penetrație era asemănată de un scriitor contemporan cu razele Röntgen.

Supremația adevărului în artă este astfel proclamată cu vigoare, acesta „*fiind preferabil frumosului, pregătind frumosul artistic*“, chiar dacă îndărătul lui se ascunde durerea.

Opunînd literatura eului, aceleia care reconstituie realitatea la persoana a treia, scriitorul vest-german Walter Jens afirmă că „*în nuditatea dialogului, în descrierea unui peisaj, forma este, poate fi circumscrisă cu intensitatea din parabolele și comparațiile timpurilor străvechi. Literatura lui „este“ se caracterizează prin aceea că ea cuprinde realitatea măreață și covîrșitoare. Uriașă, realitatea se sustrage la început atacului comentatorului. Ea așteaptă să fie reprezentată, dar nu încorsetată. Mai reală ca orice răspuns descriptiv, realitatea poate fi percepută prin efectele sale cauzale. Ea îi impresionează pe oameni și le ridică întrebări. O astfel de corelație este redată de literatura lui „este“ într-o manieră corespunzătoare. Ea dezbate un asemenea raport într-un stil unic și adecvat, concis și exact, prin puține cuvinte. Abia la sfîrșit devine evident faptul că această redare veridică și lucidă, aparent lipsită de poezie și banală, are o frumusețe cristalină.*“

Ancorarea în realitatea imediată apare astfel ca o cerință de prim ordin, Walter Jens nefiind singurul scriitor care exprimă o asemenea profesiune de credință.

Expresie complexă a acestei epoci de tranziție, caracterizată și în Germania Occidentală prin adînci frămîntări, întreaga pleiadă de scriitori din *Grupul 47*, din care fac parte unele nume cunoscute ca Heinrich Böll, Ilse Aichinger, Günter Eich, Günter Grass, Paul Schallück, scrutează cu o luciditate neîndurătoare tarele reale și multiple ale lumii care-i înconjoară, se străduiesc să pună din nou în circulație marile valori ale culturii germane și încearcă prin operele lor să facă iarăși *„ochii orbi să vadă, urechile surde să audă și gurile amuțite să scoată sunete articulate"*. În numele unei generații pierdute și trădate, a unei generații fără cămin și fără patrie, sacrificată cu o rară cruzime, scriitori de talia celor amintiți acuză trecutul tenebros, militînd pentru un viitor mai fericit și o literatură nouă, însuflețită de idealuri umaniste. Hans Werner Richter, unul din fondatorii și animatorii cei mai perseverenți ai *Grupului 47*, afirmă răspicat că scriitorul nu este un simplu caligraf, iar dacă aportul oamenilor de litere în făurirea unor timpuri noi poate fi foarte mare, și răspunderea ce le revine capătă o semnificație deosebită.

Unul dintre exponenții cei mai de seamă ai acestei *„generații pierdute"* și deziluzionate din cultura germană este Wolfgang Borchert, scriitorul a cărui scurtă și dramatică viață literară s-a configurat în acei tulburi ani postbelici, ce dau operei lui restrînse, dar valoroase, amprenta documentului viu și acuzator, întîlnită apoi la întreaga pleiadă de literați strînsă în *Grupul 47* și cristalizată în perioada în care autorul piesei *Afară, în fața ușii* pătrundea, după moarte, pe marile scene ale lumii.

Wolfgang Borchert s-a născut la 20 mai 1921, la Hamburg. Tatăl său, un om retras și plin de sensibilitate, era învățător la școala elementară din Hamburg-Eppendorf, iar mama scriitorului, Hertha Salchow, provenită din mediul rustic, aducea cu ea, în vîltoarea vieții din marele

port german, poezia nostalgică a lumii de care se despărțise.

Wolfgang Borchert crește astfel într-o familie de intelectuali, în care tatăl arăta un susținut interes pentru știință, iar mama scriitorului pentru creația literară.

Încurajată de cercul restrîns al primilor auditori, format din soțul care îi corecta scrupulos manuscrisele și cîteva cunoștințe mai apropiate, Hertha Borchert dă publicității volumul de proză *Sünnroos*, scris în dialectul nordic Plattdeutsch. Rezervat și tolerant, Fritz Borchert își educă fiul într-un spirit liberal, neîncercînd să-i imprime nici un fel de convingeri religioase. Într-o scrisoare tîrzie, care datează din anul 1957, tatăl scriitorului scoate în evidență preferința acestuia din anii copilăriei fericite și fără griji pentru basme. *„Cînd mă gîndesc la primii ani ai copilăriei sale, mă văd stînd cu el în amurg și mă ascult povestind. Acesta era esențialul. Îi plăcea să i se povestească, nu să i se citească, mai ales liber, improvizat; de obicei istorioare cu animale care se petreceau în pădure; le asculta cu mult interes. Aceasta se datora poate faptului că pe vremea cînd avea patru sau cinci ani, îl luam adesea cu mine, atunci cînd făceam mici plimbări prin pădure cu elevii din clasa mea.“*

Petrecîndu-și copilăria în mijlocul fiilor de marinari, căpitani de vase și negustori, Wolfgang Borchert, natură veselă prin excelență, rămîne totuși în timpul anilor de școală un izolat, un tînăr ciudat și excentric care nu arăta un interes deosebit pentru studiu. Nonconformismul adolescentin al lui Borchert începe să devină din ce în ce mai manifest. Ținuta vestimentară frapantă, preferința pentru anumite spectacole de teatru și opere expresioniste, afișarea dorinței de realizare a unei libertăți necondiționate, toate acestea definesc fizionomia spirituală a tînărului care, terminîndu-și studiile liceale în 1937, căuta cu o anumită febrilitate drumul spre care să se îndrepte.

Dorința lui de a deveni actor nu are șanse imediate de realizare. O asemenea profesiune nu părea să se bucure de o înaltă apreciere în ochii părinților.

Disputa cu familia fiind pierdută, Wolfgang Borchert acceptă fără mare tragere de inimă să devină librar. Întrebat de unul dintre reprezentanții firmei dacă și-a ales singur această profesiune, el răspunde fără ocolișuri : „*Nu, am fost obligat*". Ucenicia pe care trebuia s-o facă în acest scop i se părea de-a dreptul plictisitoare. Împachetarea de cărți, scrierea de adrese, lipirea de etichete, expedierea unor opere, constituiau primele atribuții exasperante. Sentimentul necesității de a evada din cadrul unor asemenea obligații banale creștea impetuos. Lecțiile de actorie și step, luate fără știrea familiei, constituiau divertismentul căutat și drumul spre împlinirea unor năzuințe viitoare.

În această perioadă, Wolfgang Borchert, tînărul naiv și romantic care începuse să scrie versuri, face prima cunoștință cu Gestapoul. Dintr-o scrisoare din 19 aprilie 1940, se poate desprinde următoarea relatare : „*Săptămîna trecută am stat o noapte întreagă pe întuneric, închis la poliție. De ce, nu știu nici eu încă. Și scrisorile mele au fost din cînd în cînd deschise, purtînd ștampila „Gestapo". Am observat că uneori sînt supravegheat. Este îngrozitor. Mă simt urmărit la fiecare pas.*"

Peter Rühmkorf, unul dintre biografii cei mai autorizați ai scriitorului, indică drept motiv al reținerii scriitorului o poezie cu totul inofensivă, adresată de tînărul poet unei colege. Suspiciunile poliției par a avea și alte motive, în măsura în care corelația dintre anumite fapte distanțate în timp apare destul de convingătoare. Familia scriitorului nu afișa nici un fel de sentimente de simpatie față de nazism. Dimpotrivă, în măsura în care denunțul unei colocatare invidioase poate fi luat în seamă, aceasta preciza că Hertha Borchert și-ar fi manifestat disprețul față de tineretul în cămăși brune, care invadase toate localitățile țării.

Între ucenicia plictisitoare impusă de profesiunea de librar, vizionarea de spectacole, lecțiile de actorie și iubirile fulgerătoare, pline de decepții, dar generatoare de explozii lirice, Wolfgang Borchert își îndreaptă tot mai stăruitor atenția spre poezie. Versuri, după cum ne infor-

mează biografii săi, începuse să scrie de la vîrsta de cincisprezece ani. Tînărul scriitor demonstra o impresionantă fertilitate literară, starea de euforie lirică aducîndu-l într-un fel de transă, asemănătoare cu aceea dată de morfină. De altfel modul spontan de creație și lipsa travaliului artistic îndelungat vor constitui o trăsătură constantă a activității literare a lui Borchert. Într-o scrisoare de mai tîrziu, autorul mărturisea fără reticențe acest stil de lucru. *„Trebuie să spun că atunci cînd scriu poezii sau proză, nu le prelucrez niciodată. Ideea vine, o scriu și nu mai modific. Pentru elaborarea unei poezii nu am nevoie de mai mult timp, decît este necesar pentru transcrierea aceluiași număr de cuvinte dintr-o carte. După aceea, nu pot să o șlefuiesc sau să o transform, mai degrabă o scriu încă o dată peste trei ani.“*

Așa încep producțiile lirice de serie, lipsite de o valoare artistică deosebită, citite Alinei Bussmann, o prietenă a familiei, sau unele trimise spre publicare revistei *Hamburger Anzeiger* unde în 1938 apare acel *Cîntec al cavalerului*, în care poetul se vede gonind furtunos prin timp, mereu înainte, neînfricat.

Cu timpul, preludiile acestea literare îl duc pe Borchert spre anumite modele de artă, dintre care cele mai semnificative sînt Hölderlin și Rilke. Ispita liricii expresioniste nu poate fi nici ea evitată, versurile și stilul lui Georg Trakl și Gottfried Benn constituind un alt sediment al acestui debut puțin promițător.

Poezia nu îl face însă pe Borchert să renunțe la planul de a deveni actor. Reușita la un concurs, pentru teatrul de cameră, în 1940, îi aduce angajarea într-o echipă destinată satelor, cu sediul în Lüneburg. De aici, tînărul actor cu aptitudini repede remarcate pentru comedie colindă diferite localități, fapt care îi creează adînci satisfacții. În 1941, echipa aceasta de actori ambulanți însoțește trupele militare în Belgia. Dar nu mult mai tîrziu planurile entuziaste de viitor și iubirile turbulente ale poetului sînt întrerupte de încazarmarea dureroasă, care îl va supune pe soldatul proaspăt uniformat unui tragic examen de confruntare cu viața pe care abia începe s-o

cunoască în toată duritatea ei. Etapa paradisiacă a libertății, liniștii și fericirii se încheie pentru totdeauna. Din cazarma urîtă și dușmănoasă de lîngă Weimar, Borchert, soldatul nonconformist și melancolic, își comunică revolta prin scrisorile pline de sinceritate, trimise celor dragi. Rememorarea amintirilor care se suprapun ca o alinare peste prezentul odios străbate mereu din corespondența scriitorului. *„După un scurt, dar minunat timp de actorie, am ajuns soldat... Am ajuns atît de departe, că trec prin toate cele ce se întîmplă neatins ca un hipnotic. Doar cîteodată rana se deschide și strigă după libertate... Raţiunea mă previne să mă stăpînesc — dar cîtă vreme, întreabă sufletul meu încarcerat. Pot să mă aclimatizez cu orice, dar nu cu această neputincioasă detenţiune. Acum îmi dau seama că libertatea trebuie să fie o condiţie de bază a întregii mele vieţi, dacă voi izbuti s-o împlinesc.“*

Strigătele de durere și deznădejde, ca și revolta surdă a poetului, răzbat mereu peste zidurile reci și ostile ale cazărmii. Spectacolul dezolant al deținuților din lagărul de la Buchenwald îl înspăimîntă. Cortegiul lor sumbru, notează laconic Borchert, era însoțit din zece în zece metri de cîte *„un porc de SS-ist“*. Părinților le transmite cu un umor temerar, care îi va cauza mai tîrziu multe suferințe, salutări *„din cea mai frumoasă închisoare a celui de-al treilea Reich“*, Alinei Bussmann îi mărturisește refugiul în artă și frumos, într-o vreme în care libertatea era înfrîntă.

Dar și acest ultim refugiu iluzoriu în artă și frumos va fi întrerupt de trimiterea tînărului scriitor pe front la sfîrșitul anului 1941. Drumul sumbru spre necunoscut, imensitatea stepei înghețate și străine, spectrul continuu al morții, expierea absurdă, inutilă în zăpezile uriașe constituie pentru Borchert amintiri gravate pentru totdeauna în conștiința sa.

O împușcătură într-un deget duce puțin scrupuloasele autorități militare la bănuiala unei încercări de automutilare.

La douăzeci de ani, vîrsta marilor iubiri și vibrații lirice, Borchert este în pragul condamnării la moarte. Trei luni așteaptă într-o cumplită tensiune nervoasă împlinirea unei asemenea sentințe sau libertatea. Achitat, scriitorul istovit de boală și înfometare este reținut încă șase săptămîni în odioasa închisoare de la Nürnberg din cauza unor scrisori în care își exprimase disprețul față de armata hitleristă. Impresiile cutremurătoare ale acestei cumplite detenții, cînd, asemenea lui Dostoievski, altădată, aștepta împlinirea unei sentințe posibile de condamnare la moarte, sînt concentrate într-o scrisoare, concepută mai tîrziu în spitalul de la Basel, prin care Borchert pune în lumină și împrejurările ce au generat prima lui capodoperă. *„Nu trebuie să uitați că omul cu Păpădia avea douăzeci și unu de ani și a așteptat o sută de zile, singur într-o celulă, rechizitoriul prin care se cerea acuzării condamnarea la moarte prin împușcare. O sută de zile, la douăzeci și unu de ani... El știa precis cum se desfășura o asemenea execuție prin împușcare, o sută de zile se gîndise numai la asta...“*

În octombrie 1942, eliberat de atmosfera halucinantă a morții, Wolfgang Borchert este trimis pentru o scurtă perioadă într-o garnizoană din Saalfeld, unde visurile lui literare și curiozitatea mereu vie îl mînă prin toate anticariatele pentru a căuta opere care să-i facă izolarea și stereotipia vieții mai ușor suportabile.

Cu sănătatea puternic zdruncinată, cîteva săptămîni mai tîrziu este din nou trimis pe front. Arta, frumosul, poezia, căminul părinților rămîn din nou o lume de dragi himere. Imaginea cotidiană a celor care mureau absurd, așa cum scriitorul afirmase într-una din scrisorile sale, devine iarăși o împrejurare firească de viață. Grava îmbolnăvire din pricina gerului insuportabil duce la internarea scriitorului în spitalul din Smolensk. Frumusețea catedralei din oraș, poezia lui Rilke și Hölderlin rămîn singurele obiective ale admirației sale, în vreme ce medicii căutau misterioasa boală de care Borchert nu va mai putea fi salvat niciodată. Drumul spre țară îi trezește noi speranțe. Ruinele orașului Hamburg nu mai sînt însă un

spectacol nou şi derutant pentru soldatul care trăise zilnic în infernul morţii. Ideea realizării în teatru începe din nou să-l captiveze. Poezia permisiei este însă iarăşi foarte scurtă. Măcinate de moarte şi împuţinate, armatele Reichului căutau noi victime. Grav bolnav, Borchert putea fi cu greu supus unei alte probe de foc. Dar în momentul în care fusese declarat inapt pentru armată are nefericita idee de a parodia în cazarma de la Jena unul din găunoasele discursuri ale lui Goebbels. Cum denunţătorii mişunau la tot pasul, scriitorul este din nou încarcerat la începutul anului 1944, şi trimis în închisoarea berlineză Moabit, supusă atacurilor zilnice ale aviaţiei. „*Cred*, spunea el cu o amară luciditate într-o scrisoare, *că unicul meu talent este acela de a avea ghinion. Dar poate voi mai apuca şi eu măcar o frîntură din rochia Fortunei.*" Lipsite de simţul umorului, autorităţile germane naziste n-au priceput nimic din structura sufletească a tînărului scriitor neconformist. Terorizat de atacurile continue ale aviaţiei, copleşit de sălbăticia regimului de închisoare, Borchert îşi găseşte încă destule resurse sufleteşti pentru a scrie. Din păcate, aproape tot ce a realizat în această perioadă s-a pierdut. În septembrie 1944, pedeapsa cu închisoare este convertită într-o nouă trimitere pe front. Confruntarea artei cu realitatea se producea astfel pentru scriitorul german numai pe aceste planuri de viaţă. Dar finalul grotesc al nazismului german se apropia. Disperaţi, soldaţii neinfestaţi de fanatism preferau prizonieratul. În 1945, la Main, Borchert este şi el luat prizonier de armatele franceze ; în timpul transportului însă izbuteşte să fugă ; bolnav şi epuizat, înfruntînd mari riscuri, ajunge în cele din urmă acasă, la Hamburg. Tentaţia vieţii de actor, ca şi creaţia literară, rămîn la fel de mari. Împreună cu vechii prieteni : Lothe Manzart, Viola Wahlen şi Ruth Malchow încearcă să pună bazele unui mic teatru. Îşi încearcă apoi cu entuziasm talentul în cabaretele de noapte, unde, grav bolnav şi chinuit de ucigătoare dureri fizice, îi făcea pe alţii să rîdă. Atunci cînd în toamna anului 1945 primeşte să pună în scenă piesa *Nathan înţeleptul* de Lessing, Borchert era la capătul puterilor.

Odiseea internărilor în spitalele reci și neprietenoase începe din nou. Mereu lucid și exigent pînă la neîndurare cu sine, Borchert își face bilanțul vieții. Cînd războiul a început avea optsprezece ani. Cînd s-a sfîrșit avea douăzeci și patru, iar în 20 noiembrie 1947, la douăzeci și șase de ani, murea într-un spital din Basel, istovit de o îndelungată suferință.

Cariera literară a lui Wolfgang Borchert este prin urmare foarte scurtă. În răstimpul celor doi ani de tragică existență petrecuți prin spitale și sanatorii, măcinat de un morb necruțător, poetul încă necunoscut, conștient de termenul scurt pe care îl avea în față, se găsea într-o continuă febră a creației : *„Coniacul și febra dau curaj,* spunea cinic Borchert într-o scrisoare. *Coniac nu am, dar febră da.“* Într-o asemenea stare de continuă exaltare, Borchert își realizează ultimele opere, dintre care unele îi vor asigura cu mare repeziciune o largă notorietate. În 1946 a apărut la Hamburg placheta de versuri *Laterne, Nacht und Sterne (Felinarul, noaptea și stelele)* care constituie doar un modest preludiu al creației sale. În 1947 avea să vadă lumina tiparului volumul de povestiri *Die Hundeblume (Păpădia),* rod al dureroaselor frămîntări din închisoare și indiciu al unei mari potențe de creație. Dar realizarea care avea să întruchipeze în modul cel mai profund și mai complex strigătul de deznădejde al scriitorului, procesul de acuzare al celor care au trimis la moarte „generația pierdută“, este *Draussen vor der Tür (Afară, în fața ușii),* piesa de teatru radiodifuzată din Hamburg la 13 februarie 1947, a cărei premieră a avut loc la o zi după moartea sa.

Întreaga operă a lui Wolfgang Borchert este un strigăt de disperare, suferință și descumpănire. În *Das ist unser Manifest (Acesta este manifestul nostru),* într-un spirit de frondă, încărcat de adînci semnificații, scriitorul german încearcă să surprindă unele trăsături caracteristice generației și literaturii postbelice. *„Cine va scrie pentru noi o nouă teorie a armoniei. Nu ne mai trebuie acorduri melodice temperate. În noi e prea multă disonanță.“*

Poeții „generației pierdute", adaugă Borchert, nu mai sînt aceia care scriu doar într-o limbă gramaticală corectă, ci scriitorii cu voci răgușite și sentimente vibrante care spun copacului copac și femeii femeie, care știu să spună da și știu să spună nu.

Apreciate din exterior, trăsăturile caracteristice ale operei lui Wolfgang Borchert i-au determinat pe unii critici să vorbească despre concepția sa nihilistă. Nimic mai fals decît această etichetare comodă și superficială. Conștient de întreaga tragedie a vieții sale, comparată cu un vas în primejdie, Borchert-poetul voia totuși să fie asemenea farului care luminează apele în furtună sau felinarelor înalte care străpung întunericul dens din porturi, încurajînd cu razele lor pe copiii rătăciți pe uliți singuratice sau mîngîind pe îndrăgostiții nocturni și fericiți *(Laternentraum)*.

Caracterul sumbru al celor mai multe scrieri ale lui Borchert, lecția dură, pesimistă ce se poate desprinde din *Draussen vor der Tür*, sînt doar reflexul unei existențe zbuciumate într-o lume postbelică descumpănită, care a trăit ani de zile sub zodia amenințătoare a morții. Cu o dureroasă resemnare, Borchert mărturisește într-o scrisoare din ultimii ani de viață că *„dacă nu aș fi ajuns la închisoare nu aș fi scris Păpădia și dacă nu aș fi fost bolnav nu aș fi scris absolut nimic. Viața are două fețe, ca un pește, cîteodată fața dedesubt strălucește într-o intensă culoare argintie."*

Asemenea indicii nu pot însă constitui coordonatele reale ale unei concepții funciar pesimiste, pe care scriitorul german ar fi profesat-o. Semnificativă în acest sens ni se pare schița *Acesta este manifestul nostru*. Căștile (citiți soldați !) privesc cu o dureroasă luciditate armatele ce se destramă, tunurile înghețate și gamelele în care poate mai tîrziu vor aduce copiii lapte, spunîndu-și că au pierdut războiul. Lecția învățată în sutele de nopți geroase, îndurate pe front, nu are nimic comun cu catehismul hitlerist. Ei acuză în numele unei generații pierdute, ei sînt negativiști *(Neinsager)* al căror *nu* este un

protest, un mijloc de limpezire a aerului într-o țară unde trebuie făurită o altă viață.

Pesimismul lui Borchert este, prin urmare, dezaprobator, implicațiile tragice ale operei sale sînt generate de realitatea întunecată, transpusă pe planul artei. Or, realitatea pe care scriitorul o cunoscuse în toată duritatea ei nemiloasă era războiul, bombardamentele, morții de pe cîmpul de luptă, soldații fără cămine, frigul, închisoarea și spitalul. Un asemenea univers infernal al existenței este reconstituit de scriitor în opera sa.

Schițele și povestirile lui Borchert conțin rudimente epice foarte vagi și sumare. Pulsația vieții este redată de autor în scrierile sale în proză prin atmosfera densă și apăsătoare, realizată cu o rară măiestrie. Cîteva detalii de viață, aparent neînsemnate, sînt de ajuns pentru declanșarea solilocviilor scriitorului, pentru crearea acelei atmosfere halucinante în care granița dintre realitate și vis se estompează pînă la dispariție.

Înstrăinarea, izolarea, frica, dezumanizarea capătă proporții colosale în viața unor personaje care trăiesc sub teroarea continuă a morții. Automatizarea deprinderilor, dezumanizarea caracterelor, toate acestea sînt evidente în schița *Vier Soldaten (Patru soldați)*. Pînă și expresiile sincopate, cu durități metalice sînt menite să sugereze atmosfera halucinantă de groază. *„Patru soldați. Și erau plămădiți din lemn, și din foame, și din pămînt. Din viscol, și din dor de casă, și din părul bărbii. Patru soldați. Iar deasupra lor obuzele urlau și mușcau zăpada, schelălăind întunecat și otrăvitor.“* Patru soldați, dintre care unul mînca, altul fuma, al treilea spunea glume, iar ultimul strîngea mecanic arma, sugerînd dorința de a ucide și spaima, demența războiului în ultimă instanță.

Wolfgang Borchert nu este adeptul soluțiilor literare facile. Opera lui este o suită de tablouri întunecate care, ca și unele scrieri ale lui Brecht, invită pe cititori la reflecție și atitudine, cîteodată prin simpla lor relatare provocatoare. Un copil nu se culcă pînă noaptea tîrziu pentru a păzi de șobolanii care vor să-l mănînce pe fratele ucis de bombe și îngropat sub dărîmăturile casei

(Nachts schlafen die Ratten doch — Noaptea, şobolanii dorm). Timm, soldatul firav, moare perorînd despre fete, jaz şi teama colosală ce i-a fixat lui şi altora casca pe cap *(Die Nachtigall singt — Privighetoarea cîntă).* Căpitanul Hesse sucombă în vreme ce soţia este încîntată de avansarea lui, iar şcolăriţa Ulla scrie „răzpoi" în loc de „război".

Cîteodată Wolfgang Borchert îl invită pe cititor să participe şi fizic la durerea lui pentru a o înţelege în toată profunzimea, *Die Hundeblume (Păpădia),* patetica povestire despre viaţa din închisoare fiind un exemplu ilustrativ. Povestirea menţionată este de fapt un lung monolog interior prin care autorul îşi comunică propriile trăiri potenţate de spectrul morţii pînă la temperaturile cele mai înalte de vibraţie a fiinţei umane. În celula rece şi duşmănoasă, deţinutul numărul 432 pierde orice contact cu lumea exterioară. Uniformele cenuşii şi bastoanele gardienilor, deţinuţii care-şi fac tăcuţi şi disciplinaţi plimbarea mecanică în cerc, reprezintă doar o existenţă infernală de fantome, golite de multă vreme de viaţă. Şi aşa floarea mică, neînsemnată, din curtea închisorii devine pentru eroul lui Borchert din era cercetărilor cosmice şi a muzicii de jaz, unica bucurie, singurul simbol al vieţii curate, neîntinate de crime.

Neputinţa comunicării cu oamenii-fantome din închisoare, inexistenţa unui limbaj comun, contribuie la crearea acelui straniu sentiment de alienare, ce nu apare însă numai în această apăsătoare confesiune lirică. Alte scrieri ca *Im Mai, im Mai schrie der Kuckuck ! (În mai, în mai cîntă cucul !)* sau *Die lange lange Strasse lang (De-a lungul drumului cel lung)* subliniază cu şi mai multă putere înstrăinarea individului în societatea burgheză postbelică, caracterul impermeabil al unei lumi în care toate uşile sînt închise, iar acei oameni care nu şi-au însuşit catehismul existenţei din *Lesebuchgeschichten (Povestiri pentru cartea de citire)* sînt sortiţi inevitabil pieirii.

Această idee care străbate multe scrieri ale lui Wolfgang Borchert capătă o dezvoltare amplă şi profundă în drama *Draussen vor der Tür (Afară, în faţa uşii)* operă care i-a asigurat scriitorului o largă notorietate şi care

reprezintă în modul cel mai complex valențele sale artistice.

Tema inadaptabilului întors de pe front poate fi descifrată în numeroase opere literare. Ilse Langer a realizat patetica dramă *Die Heimkehr (Întoarcerea acasă)*, Gerhart Pohl publică romanul *Fluchtburg (Bastionul refugiului)*, (1955), iar Heinrich Böll, *Und sagte kein einziges Wort (Și n-a rostit nici un cuvînt)*, (1953). Bertolt Brecht scrisese și el în 1920 o piesă cu puternice implicații sociale *Trommel in der Nacht (Tobe în noapte)*, pornind de la același motiv literar, furnizat de ororile primului război mondial.

Aceeași temă, filtrată prin fluxul amintirilor de pe front și a întoarcerii acasă, capătă la Wolfgang Borchert nuanțe noi și o intensitate neîntîlnită la alți scriitori contemporani.

Istovit și șchiop, Beckmann se întoarce de pe front. Copilul îi fusese ucis de o bombă, în patul său se găsea un alt bărbat și el rămîne singur, în fața unei uși închise. Itinerariul existenței lui va evolua altfel decît al lui Kragler, eroul lui Brecht macerat de căldurile toride ale Africii, care își făcuse după toate acestea un adevărat superlativ al vieții din patul mare și alb, casa liniștită și perpetuarea speciei. Construit dintr-o altă pastă, Beckmann nu poate trăi sub zodia compromisurilor. Disperat, insul care era *„doar unul dintre cei ce nu mai pot, unul din cei mulți, fără număr"* se aruncă în Elba pentru că nu mai era în stare să îndure piciorul schilod, singurătatea și foamea. Dacă drama lui Wolfgang Borchert s-ar fi oprit aici, ea n-ar fi depășit recuzita literară cunoscută cu eroi inadaptabili și oameni de prisos. De aceea scriitorul a simțit inevitabil nevoia urmăririi traiectoriei sinuoase a vieții eroului său și pe alte planuri. Însuși procesul moral, intentat de autor societății germane postbelice impunea acest lucru.

Astfel Elba, care apare sub forma unui personaj, îl aduce la mal pe Beckmann, care fusese șase ani soldat, pentru a mai încerca viața încă o dată. Confruntarea dureroasă a eroului cu realitatea dură și nemiloasă este re-

luată de la început. Utilizînd procedeul cunoscut al dedublării personalității umane, foarte frecvent și în teatrul lui Brecht, Wolfgang Borchert îl înfățișează pe Beckmann, pesimistul cvasiabulic, mereu impulsionat la fapte de *Celălalt*, care îl îndeamnă să exploreze *„condiția umană"* prin diferite încercări mereu eșuate, ce sînt tot atîtea trepte ale cunoașterii unei lumi impasibile sau ostile în fața suferinței. Dar cum tentațiile de trăire a vieții într-o societate în care toate ușile rămîn definitiv închise sînt epuizate, *Celălalt*, cel care spune totdeauna da, dispare neputincios, iar singularizarea lui Beckmann sugerată de monologurile de un vibrant lirism, capătă proporții halucinante.

Peste lumea în care Beckmann este un străin, uitat sau alungat, stăpînește un dumnezeu bătrîn, costeliv și neputincios, simbolizat în dramă printr-un moșneag plîngăreț, și moartea obeză, cu chip de burghez satisfăcut. Refuzat de apele Elbei și de societatea care nu-l primea pe soldatul invalid în rîndurile sale, Beckmann este nimicit de întrebări fără răspuns, de angoasa inutilității sale peste care plutește din nou aripa grea a morții.

Construită, în mare măsură, după formula teatrului epic contemporan care operează cu simboluri încărcate cu adînci semnificații și scene independente, drama lui Borchert are o structură circulară, menită să demonstreze și ea absurditatea unei lumi pe care scriitorul o repudiază. Reluate în final prin monologurile halucinante care sugerează o ultimă relație dintre viață și vis, unele episoade din scenele inițiale au semnificația recapitulării unei existențe tragice cu circuit închis. Implicațiile satirice ale acestei opere sînt astfel și mai mult sporite în sensul intențiilor comunicate de autor prin însuși preludiul acestei drame atît de zguduitoare. *„Un om se întoarce în Germania. A lipsit multă vreme omul acesta. Foarte multă vreme... Și se întoarce cu totul altul decît era cînd a plecat... Un om se întoarce în Germania. Și iată că aici îi e dat să trăiască un film năstrușnic. În timpul spectacolului e nevoit să se ciupească de mai multe ori de braț, fiindcă nu-și dă seama dacă e treaz sau dacă nu cum-*

va visează. Dar pe urmă vede că lîngă el, în dreapta și în stînga, sînt mulți alții, și cu toții se întîmplă același lucru."

Pornind de la un asemenea pretext literar, desprins din viața Germaniei postbelice, bine cunoscută de scriitor, Wolfgang Borchert realizează o violentă satiră despre o lume în care „*Unul dintre aceia care se înapoiază acasă și pînă la urmă nu se înapoiază totuși acasă, fiindcă „acasă" nu mai există pentru ei", despre destinul tragic al unor oameni apăsați de crimele războiului și care își caută cu fervoare un nou echilibru. Dar acesta nu se mai poate împlini deoarece „pentru ei „acasă" înseamnă afară, în fața ușii. Germania lor e afară, în noaptea ploioasă, pe stradă. Asta e Germania lor*".

Negativismul protestatar al lui Borchert se manifestă astfel încă o dată în toată violența lui. Dar ca o replică adresată celor care după cum bănuia, poate, aveau să-l învinuiască mai tîrziu de nihilism, scriitorul a lăsat între scrierile lui postume acea patetică profesiune de credință intitulată *Dann gibt es nur eins ! (Atunci, nu-ți mai rămîne decît o singură cale)* prin care se adresa muncitorilor, mamelor, oamenilor de știință și tinerilor, îndemnîndu-i să lupte împotriva unui nou război de natură să declanșeze cea mai cumplită catastrofă mondială cunoscută vreodată.

Exponent lucid al unei generații deziluzionate, Wolfgang Borchert așează adevărul în fruntea ierarhiei valorilor, atît de adînc zdruncinate, arătînd că acesta trebuie oricînd preferat și apărat, chiar dacă este dur ca și moartea. Negativismul lui Borchert pleacă de la asemenea adevăruri dureroase, menite să spulbere orice văl de iluzii, aceasta fiind condiția primordială de primenire a lumii viitoare care va trebui să sălășluiască deasupra gropilor scormonite de bombe și peste trupurile morților sacrificați fără milă.

Moartea prematură a lui Wolfgang Borchert a retezat un talent excepțional în plină dezvoltare. Mesajul său a fost receptat atît de cunoscutul *Grup 47*, cît și de alți scriitori din diferite țări, constituind și astăzi un impresionant *memento*.

UN EXPONENT AL GRUPULUI 47 : HANS WERNER RICHTER

În ultimele două decenii s-au cristalizat în cadrul literaturii din Germania Occidentală numeroase tendințe inovatoare, susținute de scriitori de largă notorietate. Scrutînd cu luciditate atît trecutul cît și prezentul unui popor cu o istorie foarte agitată, unii dintre cei mai reprezentativi scriitori germani din epoca noastră realizează o literatură angajată, imprimînd operelor lor caracterul unor parabole cu destine umane exemplificatoare.

Vreme îndelungată, motivul cel mai frecvent întîlnit în această literatură cu evidente trăsături parabolice l-a constituit războiul, ca experiență-limită a ființei umane, și traumele pe care acesta le-a provocat în conștiințele oamenilor. Spectrul tragic al războiului, cu toate consecințele lui pline de dramatism, a constituit astfel pentru numeroși oameni de litere din Germania Occidentală un adevărat șoc generator de mutații psihologice.

Indiferentismul civic față de cultură, profesat de scriitori de talia lui Gottfried Benn, de pildă, începe să fie abandonat chiar și de oameni de litere porniți pe calea unor aventuroase și sterile experiențe artistice, ca Arno Schmidt.

O anumită întoarcere spre rădăcinile umanismului german, așa cum a evoluat el de la Goethe pînă la Thomas Mann și Brecht sau Erich Maria Remarque, fertilizează astăzi creația unor scriitori de largă circulație ca Heinrich Böll, Walter Jens sau Alfred Andersch.

În rîndul acestor prozatori, însuflețiți de generoase năzuințe umaniste se situează și Hans Werner Richter. Născut în 1908 la Bansin, Hans Werner Richter provine dintr-o familie de pescari din pitoreasca insulă Usedom, din Marea Baltică. Autodidact cu bogate cunoștințe literare, familiarizat într-o anumită măsură cu filozofia marxistă, scriitorul trăiește experiența amară a războiului și a prizonieratului. Întors dintr-un lagăr american, el găsește între anii 1946 și 1947, la Berlin, o slujbă de librar, editînd apoi cu Alfred Andersch revista *Der Ruf (Chemarea)*. Convins că literatura și scriitorul îndeplinesc o semnificativă funcție socială, Richter poate fi înțeles în toată plinătatea numai în contextul evenimentelor care au dus la precizarea sensului creației sale de profundă factură umanistă.

Ca și alți scriitori germani, Richter a trăit un puternic sentiment de culpabilitate în fața istoriei și a popoarelor care au îndurat nenumăratele orori provocate de războiul declanșat de naziști. Acest sentiment acut, cu o intensă rezonanță în conștiința unor scriitori germani, conjugat cu ideea de libertate și democrație, a creat acel climat de unitate spirituală și de acțiune constructivă care stă la baza *„Grupului 47"*, al cărui fondator și animator perseverent Hans Werner Richter a rămas pînă astăzi. Cînd, în anul 1947, scriitorul german publica în revista *Der Ruf* semnificativul său eseu *Între libertate și carantină*, el făcea un act de confesiune publică, profund tragică. *„Trebuie, poate, ca un om să fi petrecut un deceniu privat de libertate, și ani de-a rîndul în mijlocul unui popor condamnat la penitență, pentru a prețui libertatea și pentru a vedea pericolul de care este amenințată."*

În numele unei *„generații pierdute"* și deziluzionate, Richter, ca și ceilalți scriitori polarizați în jurul *„Grupu-*

lui 47", acuză trecutul tenebros, pledînd pentru realizarea unei lumi libere, aşezată pe principii umaniste.

În articolul introductiv al Almanahului *„Grupului 47"* (1962), care este în fond un bilanţ a cincisprezece ani de existenţă, Richter precizează că scriitorii din cadrul acestei grupări sînt oameni de cultură, cu convingeri democratice, antifascişti consecvenţi şi apărători ai unor înalte idealuri umaniste. Aprecierea prozatorului german nu constituie o opinie izolată. În eseul *Fizionomia unei grupări*, Joachim Kaiser precizează că printre deprinderile bune ale scriitorilor uniţi în *„Grupul 47"* este intoleranţa fermă faţă de orice atitudine neofascistă sau antirepublicană.

Concepînd într-o asemenea manieră orientarea *„Grupului 47"*, care nu are un program definit, ci un patrimoniu foarte larg şi elastic de principii pe care le apără cu mult devotament, Richter va aborda problema dialecticii dintre libertate şi responsabilitate, în spiritul unor cuprinzătoare datorii civice. În epoca noastră, arată el, scriitorul nu mai poate fi un simplu caligraf, iar dacă aportul oamenilor de litere la făurirea unei lumi noi poate fi foarte mare, atunci şi responsabilitatea lor socială trebuie să fie sensibil sporită. Acest acut sentiment de datorie cetăţenească impune scriitorilor din *„Grupul 47"* o justificată tendinţă de îndepărtare a oricăror manifestări nocive în cultură. El duce în acelaşi timp la convingerea că reintegrarea culturii germane în vechile ei tradiţii umaniste înseamnă un act de renaştere spirituală, un nou început în literatură, după o epocă de neant, reprezentată de producţiile de propagandă antiumanistă din cel de-al treilea Reich. Surprinzînd această tulburătoare stare de spirit din primii ani postbelici, Hans Werner Richter precizează : *„atunci credeam că în toate domeniile, totul trebuie reluat de la început"*..., impunîndu-se în acelaşi timp renunţarea la *„romantizarea realităţii"* şi definirea *„unei noi atitudini faţă de realitate"*. Ceea ce-l interesează pe animatorul *„Grupului 47"*, în mod deosebit, nu este cum se spune un lucru, ci ceea ce

se spune, convins fiind că numai astfel se ajunge la adevăr.

Proza scriitorilor din „*Grupul 47*", care însumează modalități artistice foarte diverse, ca, de pildă, romanul-reportaj, cultivat de Heinrich Böll și Hans Werner Richter, monologul interior, dominant la Alfred Andersch, sau antiromanul cu non-eroi, pentru care pledează Günther Grass, are numeroase motive literare comune. Printre acestea războiul deține un loc principal. Scrierile în proză publicate în Almanahul „*Grupului 47*" (1962), începînd cu Nikolaus Sombart, Jürgen von Hollander și terminînd cu Georg Hensel, sînt ilustrative în acest sens.

Astfel, ca și Erich Maria Remarque, care aparține unei generații mai vîrstnice, ca și Heinrich Böll sau alți prozatori germani contemporani, Richter folosește drept laitmotiv al creației sale războiul, asociat cu cele mai variate atitudini, sentimente și drame pe care el le poate provoca. Dat fiind specificul tematicii romanelor sale, Richter nu mai poate imprima intrigii din cadrul acestora caracterul unei anecdote amuzante, pe prim plan fiind adusă *aventura exemplificatoare*.

Atitudinea de moralist a scriitorului german nu se cristalizează astfel prin comentarii sau prin epiloguri artificiale, care să constituie o lecție despre conduita umană. Implicată în operă, lecția rezultă din maniera de selecționare a faptelor de viață, ca și din întreaga traiectorie dramatică a personajelor sale. Din acest punct de vedere, Richter se apropie de structura specifică romanului american comportamentist. Lecția moralizatoare rezultă din confruntarea cititorului cu *aventura exemplificatoare*, experiența dramatică a personajelor din romanele sale cu caracter parabolic transmițînd indirect tabla de valori în spiritul căreia năzuiește să se înscrie mesajul creației scriitorului.

Convins de faptul că autenticitatea evenimentului trăit poate imprima operei literare o profundă forță tragică, Hans Werner Richter confruntă destine umane reale, a căror evoluție exemplificatoare să poată susține viabilitatea romanului parabolă. Elocvent în acest sens este în-

susi primul său roman *Părăsiți de Dumnezeu* (1951). Scriitorul abordează în această operă probleme larg dezbătute în epoca noastră, ca opțiunea individului pentru o anumită alternativă și responsabilitatea sa față de consecințele acesteia. Astfel, într-o altă manieră decît Zola, Hans Werner Richter se documentează, discută cu deținuții dintr-un lagăr de concentrare, al căror capricios destin îl consemnează în romanul său *Părăsiți de Dumnezeu*. Narațiunea din acest roman are caracterul unui reportaj care relatează întîmplări reale, structura cinetică a ansamblului operei rezultînd din acea schimbare rapidă a locului acțiunii, care se petrece în diferite țări din Europa. Prin însăși maniera de selecționare a personajelor și de punere în situație, Richter construiește în mod deliberat un univers labirintic, năzuințele cele mai intime ale „non-eroilor" săi fiind barate de obstacole de neînvins și deturnate într-o existență fără sens.

Pentru a sublinia în modul cel mai pregnant destinul exemplificator al personajelor din romanul său, scriitorul le recoltează din climatele sociale cele mai diverse, distribuindu-le în același timp profesiunile cele mai diferite. Un eston, maestru de călărie, un tînăr pantofar evreu, o vînzătoare dintr-un bar, un comunist, comandant al unei escadrile de avioane de vînătoare, un fost luptător republican din Spania, la care se adaugă o poloneză, o cehă căsătorită cu un german, un partizan sîrb, reprezintă această lume eterogenă, pusă de scriitor în fața unei situații limită. La începutul războiului fiecare dintre aceștia are în față un destin neprevizibil, simțindu-se *„un punct din milioanele de puncte care se mișcă mereu înainte"*, fără să poată însă ști *„încotro le duce mișcarea"*.

Solomon Galperin, tînărul pantofar evreu, supraviețuiește bombardării ghetoului din Varșovia și asasinatelor din lagărul de la Auschwitz, Irene Zarins, femeia din bar, traversează dramele războiului satisfăcînd plăcerile bărbaților din armatele care se înfruntau, luptătorul republican Francesco Gerdalles alunecă în rîndurile naziștilor, partizanul sîrb își vede zădărnicite nădejdile etc.

Scriitorul german construiește astfel în mod deliberat un univers cu destine umane ce se abat de la traiectoria lor inițială, fiecare fiind transpus într-o altă manieră în fața unei situații-limită, cînd opțiunea pentru o anumită alternativă se dovedește a fi iluzorie.

Războiul reprezintă astfel catastrofa maximă în fața căreia poate să se găsească omenirea. El angajează toate forțele umane. Sensul final al acestui roman-parabolă este clar. La sfîrșitul catastrofei, cînd pare a se contura nădejdea intrării în itinerariul normal al vieții, destinele umane deturnate de la finalitatea lor originară nu-și mai pot găsi echilibrul. Acordurile finale sînt astfel încărcate de o dureroasă melancolie ; evenimentele-limită se pare că nu sînt destul de elocvente pentru ameliorarea relațiilor dintre oameni.

Dacă în *Părăsiți de Dumnezeu*, Richter se menține sub aspectul structurii compoziționale în limitele romanului-reportaj, în *Urme pe nisip* (1953), scriitorul, reluînd același laitmotiv al războiului, va realiza un adevărat *Bildungsroman*, conceput se pare, ca o replică modernă, dată cunoscutului roman al lui Goethe, *Wilhelm Meister*.

Prezentă în primul roman, narațiunea cinemascopică este restrînsă în *Urme pe nisip* în mod masiv, tehnica luminii de reflector, uzitată în teatru, fiind îndreptată aici asupra unor spații mici.

Acțiunea romanului este localizată de Richter într-un sat de pescari, situat pe malul Mării Baltice. Specificul „romanului auctorial", în care autorul se identifică cu destinul unui personaj central ieșind în prim-plan, subliniază în același timp implicațiile autobiografice ale operei. Fluxul evenimentelor este reconstituit prin prisma unui copil care, în căutarea unui mod de existență, capătă ceva din fizionomia morală a eroului picaresc modern.

Ficțiunea literară evoluează însă mereu în limitele unei epoci istorice bine determinate.

În prima parte a romanului, mai ales, Richter reconstituie cu finețe faptul diurn, banal, menit să dea culoare specifică unei epoci pașnice.

Dar în fluxul calm al vieții acestui furnicar mărunt de pescari se produce o sincopă, provocată de izbucnirea primului război mondial. Același eveniment-limită este utilizat și aici de către prozatorul german pentru a reda în spiritul psihologiei comportamentiste cele mai variate reacții. Unii pleacă pe front din constrîngere, alții influențați de iluzia victoriei germane și a triumfului Kaiserului.

În felul acesta, Richter trasează fundalul social-istoric al romanului și coordonatele istorice pe care vor evolua destinele eroilor săi. De altfel intenția scriitorului de a crea personaje mai bine individualizate se cristalizează abia în partea finală a romanului. Faptul că face o cronică a mentalității epocii nu-i permite decît o sumară schiță de siluete umane. Reacțiile personajelor sînt mereu notate cu economia de mijloace artistice specifice literaturii comportamentiste, dar nu cu ingeniozitatea celor mai străluciți reprezentanți ai acesteia. Reprezentarea terminării războiului îi permite autorului asemenea notații, dar ele sugerează mai degrabă seria, nu cazul particular, specia, nu individul. De aceea procesul complex de transformare al conștiințelor, de marcare a opiniei publice, este abia creionat.

Tehnica luminii de reflector care evidențiază un singur aspect de viață sau un unic personaj iese în prim-plan în a doua parte a romanului *Urme pe nisip*. Aria socială investigată de autor se restrînge mereu, romanul familiei devenind în cele din urmă romanul individului. Adolescentul cu idealuri nefixate, cu zone tulburi de conștiință, generatoare de permanente surprize, reprezintă receptacolul prin care Richter își precizează viziunea asupra societății. Trăsăturile *„romanului auctorial"* ies cu putere în evidență, autobiografia scriitorului se revarsă vizibil în pasta morală a eroului său adolescentin. Astfel, Hans Werner Richter trece cu ușurință de la formula *„romanului auctorial"* la aceea de analiză a unei stări sufletești foarte mobile, prezente în acest Bildungsroman.

Urme pe nisip are toate caracteristicile romanului-deschis. Într-o lume degradată, eroul operei lui Richter își

propune să caute valori degradate. Ancorat în Berlin, adolescentul pentru care profesiunea de librar era doar un modus vivendi este încă în căutarea sensului major al existenței.

Scris într-un spirit alert, cu un dialog colorat și scene de evocare pline de patetism, romanul lui Richter nu evită anumite rețete literare de succes public facil, care-i diminuează valoarea artistică.

Formula „romanului auctorial", scris la persoana întîi, întîlnită în *Urme pe nisip*, va fi părăsită în *Să nu ucizi!* (1955), în favoarea narațiunii la persoana a treia, destinată să imprime un mai profund caracter de obiectivare viziunii despre război, ca eveniment catastrofic. Dacă în *Urme pe nisip* am constatat tendința de restrîngere a unghiului perspectivei spre a se sublinia mai elocvent metamorfoza individului, în parabola *Să nu ucizi!* perspectiva realizează o continuă deschidere, romanul familiei Lorenz devenind în cele din urmă un roman al colectivității. În felul acesta narațiunea capătă din nou proporții cinemascopice, rapida schimbare a locului acțiunii amintind iarăși tehnica specifică romanului cinetic. Preocuparea scriitorului pentru destinele exemplificatoare iese din nou în evidență. Cei trei fii ai tîmplarului Lorenz, Gerhard, Walter și Peter constituie de fapt ilustrarea a trei maniere diferite de definire a atitudinii în fața unei realități date. Preocuparea scriitorului pentru fundalul social al epocii evită antiistorismul atît de șocant în romanele cinetice ale lui Arno Schmidt. Viziunea istoristă îi permite în același timp prozatorului german să-și definească personajele într-o manieră pur comportamentistă. Crescuți în același mediu, cei trei fii ai tîmplarului Lorenz au, în fața unor evenimente decisive pentru epoca lor, reacțiile cele mai diferite. Gerhard este un conformist care trăiește în stare de somnolență fluxul unor tragice întîmplări. Percepția realității este realizată de el doar prin impulsuri elementare, care-l mențin multă vreme la suprafața unei vieți fără mari asperități. Construit din dimensiuni spirituale reduse, Gerhard nu poate avea sentimentul tragicului, dar nici pe acela al absurdului sau

sublimului. De aceea, în existența lui informă, moartea nu-i decît o cezură care prilejuiește doar o scurtă străfulgerare a lucidității în fața unui final catastrofic.

Spre deosebire de Gerhard, Walter este un adept fanatic al naziștilor, alături de care mărșăluiește entuziast pînă cînd moare. Doar Peter, învățătorul cu o educație umanistă, rămîne adversarul consecvent al nazismului. Dar atitudinea lui, ca și a lui Béranger din *Rinocerii*, este mai degrabă starea alergică a unui om obișnuit, decît o tentativă a scriitorului de a opune o anumită ideologie constructivă altei ideologii, nocive, făcută să turmenteze spiritele.

Prin reducția personajelor pînă la zonele ireductibile, Richter se apropie de structura unor arhetipuri care nu-și pierd coloratura național-istorică. Procesul acesta de reducție îi permite scriitorului să definească cu mai multă ușurință anumite atitudini existențiale, care se configurează în toată plinătatea lor în fața unui eveniment-limită. Un anume substrat discret al filozofiei contemporane, cu notele caracteristice pe care i le-a imprimat Heidegger și Sartre, se face din cînd în cînd simțit. Gerhard și Walter trăiesc o viață lipsită de autenticitate. Amestecați printre lucruri, dominați de acestea, uneori, ei își consumă existența într-un vid acoperit de un verbiaj fără sens. Refugiul lor în sexualism, alcool și acumularea de bunuri îi fixează într-un anume anonimat bestial, din care nu-i poate salva nimic. De aceea, cum spune Heidegger, ei nu mor ci decedează.

Spre deosebire de acești inși anonimi, care reprezintă doar anumite numere matricole, contabilizate în existență, Peter și Jürgen au responsabilitatea deciziei în fața unor situații-limită. Trăirea lor este autentică, proiectată spre un viitor pe care îl sincopează însă o moarte autentică.

Ca și Claude Simon în romanul său *La route des Flandres (Drumul spre Flandra)*, Hans Werner Richter încearcă să demonstreze finalul catastrofic al unui război criminal și absurd prin diverse niveluri de descompunere a ierarhiei militare, etice și sociale.

Sub frumosul cer italian, soldații germani încep să aibă sentimentul dezastrului, fanatismul demențial cu care fuseseră infuzați lăsînd loc unei lucide constatări a eșecului. Același sentiment se conturează și în conștiința acelora care mureau acoperiți de zăpezile imense ale stepei ruseşti.

Marcarea refugiului în sexualism și beție, sugerează și ea dezagregarea morală totală, Karla, femeia blondă care traversează toate fronturile, fiind un simbol al amoralismului ce nu permite însă uitarea.

Dezagregarea devine astfel generală. Războiul introduce în spațiul final al morții tineri și bătrîni, militari și civili, culpabili și nevinovați.

Ca și în alte opere ale lui Hans Werner Richter și în *Să nu ucizi !* războiul este factorul nivelator al destinelor, universul absurd în care extincția se poate produce, indiferent de opinii sau fizionomie morală. Sugerînd atitudini existențiale diferite, cei trei fii ai tîmplarului Lorenz sînt angajați în cele din urmă în vîltoarea luptelor, indiferent de convingerile lor. Pe frontul francez Walter se comportă ca un nazist barbar, bețiv și senzual ; vameș în Tatra, Gerhard pendulează între acumularea de bunuri și sexualism, în vreme ce Peter are pe frontul de răsărit sfîșieri dostoievskiene care-l împing spre demență.

Reacțiile individuale în fața unei realități date își mai păstrează pregnanța pînă în clipa în care aceasta devine acaparatoare prin masivitatea ei. Războiul ca eveniment-limită reprezintă același destin funest care apasă la fel asupra tuturor.

Sensul parabolei începe să devină astfel din ce în ce mai explicit. Moartea îl surprinde cel dintîi pe Walter în Franța, iar în etapa marilor înfrîngeri finale cad, rînd pe rînd, fără deosebire, Gerhard, Peter, Jürgen și alții. Odată declanșată de către naziști, crima nu mai poate fi oprită, moartea fiind epilogul tuturor, indiferent de faptul dacă individul izolat are sau nu are o culpă personală în declanșarea măcelului generator de extincție.

Romanul *Să nu ucizi !* sugerează, astfel, prin însăși titlul său, sensul univoc, avertizator al parabolei. Simetria

conflictului, a personajelor și a epilogului, de altfel previzibil, demonstrează caracterul deliberat al unei opere care are drept scop apelul la înțelegere între oameni. Dar, cu toate că Hans Werner Richter este un prozator antisentimental, moralizînd fără patetism strident și fără o platformă preconceputâ de idei, caracterul demonstrativ al parabolei *Să nu ucizi !* este prea subliniat. Destinele oamenilor, confruntate cu anumite evenimente tragice, sînt supuse unei evoluții prea simetrice, în care totul devine previzibil.

Tentativa evitării liniarității monotone a conflictului se produce prin condimentarea romanului cu anumite episoade erotice, unele dintre acestea corelate cu drame sufletești adolescentine, de genul celei trăite de Jürgen și Helene. La acestea se adaugă filmul palpitant al scenelor de luptă, realizate printr-o viziune reportericească plină de dinamism.

Construit din secvențe foarte scurte, romanul lui Hans Werner Richter ne dă o viziune cinematografică asupra realității. Episoadele cele mai diverse se succed cu mare rapiditate, arena acțiunii se schimbă și ea mereu, moartea constituind zodia sub care se rostogolesc destinele omenești spre un final catastrofic, declanșat de oameni. Uneori însă monotonia stilului diminuează în mod evident tensiunea dramatică a evenimentelor relatate.

Mult mai bine construit decît celelalte romane anterioare, romanul *Să nu ucizi !* demonstrează totuși o ancorare prea pronunțată într-un univers de viață din care scriitorul își recoltează motivele, personajele și conflictele în cele mai multe opere ale sale. De la primul roman al lui Richter, *Învinșii*, (1949), și pînă la *Linus Fleck sau pierderea demnității* (1958), prozatorul nu a putut încă depăși o anumită stereotipie tematică, modalitățile de construcție ale romanelor înregistrînd și ele doar minuscule schimbări.

Romanele lui Hans Werner Richter se integrează într-o bogată literatură cu caracter pacifist, realizată în ultimele decenii, mai ales de către scriitorii care au trăit direct ororile războiului și ale nazismului.

De la Claude Simon, Curzio Malaparte, Konstantin Simonov, Erich Maria Remarque, cu ultimele sale creații, pînă la James Jones sau Norman Mailer etc., literatura inspirată din evenimentele ultimului război mondial a înregistrat cîteva romane care rămîn printre cele mai bune realizări ale genului. Pe calea aceasta, romanul-reportaj s-a impus ca o modalitate artistică autentică, căpătînd astăzi o largă circulație în istoria romanului contemporan.

În ansamblul acestei literaturi a documentului transfigurat în operă de artă viabilă, Hans Werner Richter, animatorul „*Grupului 47*", aduce o contribuție demnă de luat în considerație, romanele sale bucurîndu-se de o largă răspîndire în epoca noastră atît de sensibilă la situațiile-limită ale existenței omenirii.

HEINRICH BÖLL ŞI ROMANUL PACIFIST

„M-*am născut la Köln, acolo unde Rinul, saturat de generozitatea sa încorsetată, se lărgeşte masiv, curgînd prin ceaţă pe o cîmpie imensă ce duce spre Marea Baltică. M-am născut acolo, unde puterea lumească n-a fost luată niciodată prea mult în serios, iar cea bisericească mult mai puţin decît se crede în anumite provincii germane. M-am născut acolo, unde asupra lui Hitler au fost azvîrlite oale de flori, iar Goering, acest înfumurat sîngeros, ce izbutise în decursul a trei ore să schimbe trei uniforme, a fost ridiculizat în mod public.*"

Scriitorul ale cărui amintiri coboară în mod firesc pînă în anii în care armatele cenuşii ale lui Hindenburg se întorceau înfrînte de pe cîmpul de luptă, iar cele de la vîrsta maturităţii păstrează neşterse urmele ororilor dezlănţuite de maşina germană de război din timpul celui de-al treilea Reich, a devenit pe parcursul carierei sale literare un adevărat cronicar al vieţii din Germania Occidentală postbelică.

Povestirile lui Heinrich Böll, ca şi romanele sale, pun de la început în lumină structura spirituală a unui scriitor, ce se comportă în mod consecvent ca un reporter sensibil al unei umanităţi suferinde. Pledoaria prozatorului german pentru o *poetică a umanului* constituie nucleul

programului literar, enunțat în *prelegerile de la Frankfurt*. Dar punctul acesta de vedere nu reprezintă doar o etapă din evoluția sa literară, ci însăși coloana axială a întregii sale creații.

Heinrich Böll se situează în rîndurile celor dintîi scriitori din Germania Occidentală care au încercat în primii ani de după război să continue tradițiile unei literaturi umaniste, ancorată în realitatea imediată a vremii. Într-o convorbire purtată de scriitor cu Bieneck în anul 1945, acesta mărturisea că la acea dată se putea vorbi de trei tradiții specifice literaturii germane, dintre care una reprezenta creația scriitorilor din emigrația externă, alta a celor din interior și ultima era cea de factură pronazistă. Pornind de la convingerea că actualitatea este cheia realității, Heinrich Böll ajunge la concluzia că o nouă realitate impune în mod firesc căutarea unor mijloace literare adecvate de reprezentare. Or, componentele actualității din primii ani din Germania postbelică, însumau imaginea soldaților întorși de pe front, a văduvelor descumpănite și a copiilor orfani, a satelor triste și a orașelor în ruine.

Spectacolul dramatic al acestei lumi, traumele morale pe care le trăia, reprezintă de fapt laitmotivele care traversează întreaga operă a lui Heinrich Böll. Așa a luat ființă o complexă literatură a ruinelor, polarizată în jurul actului de relatare a faptului nud, lipsit de privilegiul unor bogate podoabe stilistice. În *Mărturisire despre literatura ruinelor* (1952), scriitorul german preciza că o întreagă suită de opere, realizate în Germania Occidentală după anul 1945, a fost pe bună dreptate situată sub acest numitor comun. *„De fapt,* adaugă autorul, *oamenii despre care scriem, trăiau în ruine, veneau din război la fel de răniți, atît bărbații cît și femeile, cît și copiii. Ei aveau privirea pătrunzătoare : vedeau. Aceștia nu trăiau în nici un caz într-o pace deplină. Mediul, comportamentul lor, nimic din ceea ce îi înconjura nu avea un caracter idilic. Și noi ca oameni de litere îi simțim așa de aproape, încît ne identificăm cu ei.“*

Poetica umanului la care a aderat Heinrich Böll se definește pe această cale. Cele mai numeroase personaje din scrierile sale sînt desprinse din rîndurile oamenilor mărunți. Victime ale unor evenimente catastrofice, ca războiul sau ale unor opresori care reprezintă o alcătuire socială nedreaptă, personajele din operele prozatorului german sînt niște ființe traumatizate, înzestrate arareori cu capacitatea de a se sustrage din fața unor întîmplări tragice. Primele povestiri ale prozatorului german însumate în volumele *Trenul a fost exact,* (1949) și *Călătorule dacă vei veni la Spa...* (1950) sînt elocvente în acest sens. Maestru al genului scurt, Heinrich Böll construiește mici monade pline de dramatism în care se înscriu fapte exemplificatoare. Destinul unui soldat care întorcîndu-se de pe front se întîlnește cu iubirea și moartea *(Trenul a fost exact),* confruntarea unui tînăr rănit cu anii copilăriei, prilejuită de instalarea sa în școala-spital unde învățase *(Călătorule dacă vei veni la Spa...),* drama unor copii orfani ce își pierd fratele mai mare, grav rănit în urma unui furt necesar de cărbuni *(Moartea lui Lohengrin),* frica zilnică a unui om care oferea spectacole de circ, lăsîndu-se înconjurat de cuțitele aruncate în perete *(Omul cu cuțitele),* reprezintă specificitatea universului epic din povestirile prozatorului german.

Admirator al lui Hemingway, Heinrich Böll cultivă în această perioadă discursul narativ lapidar, lipsit de accente stilistice patetice. Preferînd maniera aceasta de relatare dezafectată a unor evenimente, autorul izbutește adeseori să facă să iradieze sentimentul tragic din acte de comportament sau din turnura directă a faptelor, menită să ilustreze și ea anumite destine umane exemplificatoare. Nu este însă mai puțin adevărat că multiplicarea excesivă a acestui tip de povestire în cadrul căreia nu apar nici un fel de elemente diversificatoare este de natură să pună în lumină resursele artistice restrînse ale unui scriitor care nu poate evita de pe acum alunecarea în manierism.

Personalitatea artistică mai complexă a acestui prozator pacifist avea să iasă în evidență o dată cu publicarea

romanului său *Unde ai fost Adam* (1951). Confruntat cu o situație limită cu adevărat catastrofică, *Omul cu arma* este așezat de Heinrich Böll într-o zonă apocaliptică a suspiciunii și a morții. Moralist subtil, preocupat de resorturile cele mai intime ale actelor de comportament, Heinrich Böll explorează cu precădere în romanul *Unde ai fost Adam* psihologia victimei și a călăului în întîlnirea lor cu dezastrul și moartea. Feinhals, soldatul dezertor, Ilona, prizoniera din lagăr, generalul german stupid și blazat și Filskeit, nazistul fanatic, reprezintă întîlnirea dintre umanitatea suferindă și demența forței opresive ale nazismului. În spiritul tradițional al literaturii lui Remarque, Heinrich Böll reconstituie imaginea universului concentraționar și a războiului, folosind însă mijloace artistice mult mai ingenioase. Filskeit este astfel conceput cu mijloace parodice, portretul său unind estetismul nazistului cultivat cu brutalitatea și instinctul criminal. Confruntat cu iubirea, care reprezenta ultima sa șansă de regăsire a umanității, comandantul meloman o ucide pe Ilona, în vreme ce victima invadată de misterul morții, cînta, *Sancta Dei Genetrix*.

O dată cu casele, muzeele și școlile distruse de bombe, omul adamic este și el pe cale de dispariție, fiind înlocuit de individul cu arma, gata să ucidă. Impulsionat doar de instinctul de distrugere, tipul acesta care și-a epuizat ultimele resturi de umanitate nu mai are nici un alibi în fața legilor morale. De aceea la întrebarea *„Unde ai fost Adam"*, scriitorul are un singur răspuns avertizator : *„Am fost în război"*. În mod programatic, Heinrich Böll demitizează războiul și dezeroizează pe aceia care l-au purtat în scopuri nedrepte. Cartea sa reprezintă într-un anume fel o replică dată unor scriitori germani care văzuseră în actul războinic, într-un mod absolut nediferențiat, un prilej de potențare a ființei umane. Citatul desprins din Saint Exupéry din care rezultă că *„războiul nu este o autentică aventură, ci un surogat al acesteia, o maladie"*, folosit de autor ca motto al romanului său, este deplin ilustrat de sensul general al acestei opere.

Heinrich Böll mărturisea, la un moment dat, că la fel ca Homer, care a fost cel dintîi mare scriitor ce a consemnat dezastrul unui război și întoarcerea de la Troia și el este mereu preocupat de motivul întoarcerii unei colectivități umane care nu seamănă însă cu aceea a lui Ulise și a confraților săi. Retragerea armatei germane este reconstituită cu o forță halucinantă ce sugerează o atmosferă de apocalips. Asemenea unui monstru uriaș, aceasta pîrjolește tot ce întîlnește în cale. Ca și Curzio Malaparte, Heinrich Böll devine reporterul unei agonii consumate pe plaiurile Moldovei, stepa maghiară și în orașele germane, transformate în ruine. În ansamblul său, romanul *Unde ai fost Adam* are structura unui reportaj distribuit pe planuri epice variate, destinate să sugereze o catastrofă avertizatoare.

Literatura ruinelor capătă astfel cea dintîi expresie artistică, demnă de luat în considerație. Dar Heinrich Böll nu stăruie cu precădere asupra spectrului sumbru al cîmpului de luptă, ci mai ales asupra consecințelor pe care ororile războiului le-au avut asupra unei lumi profund traumatizate de acestea. Pe această cale, prozatorul german se definește ca un remarcabil explorator al proceselor morale și al actelor de comportament, deviate de la sensurile lor inițiale. Cele două opere ale sale *Și nu spunea nici un cuvînt* (1953) și *Casa fără paznic* (1954) dezvăluie cu precădere capacitatea scriitorului de a realiza o amplă cronică de mentalități. Spectacolul dramatic al marilor evenimente este înlocuit cu acela al vieții cotidiene din primii ani după război. Heinrich Böll realizează astfel romanul vieții de familie, a cărei dezagregare apare ca un simptom al crizei prin care trecea societatea germană în această perioadă. Romanul *Și nu spunea nici un cuvînt* se configurează ca o operă despre oamenii umiliți și ultragiați. Detaliile semnificative despre locuințe, mîncare, copii, lipsa de bani, existența la marginea societății, relevă modul în care eticul și esteticul se interferează în cartea unui scriitor care a optat în mod programatic pentru o poetică a umanului. Käte și Fred Bogner

constituie simbolul unei familii amenințate de o dramatică alienare intimă din cauza sărăciei.

În mod deliberat autorul cantonează intriga romanului în încăperi neprietenoase, birturi și hoteluri ieftine, spațiile mici cu mirosuri grețoase fiind și ele de natură să sugereze ratarea, ireparabilul, viața lipsită de orice perspectivă. Însuși dialogul dintre personajele centrale ale cărții este de natură să ilustreze chiar și prin unele stîngăcii, mai mult sau mai puțin deliberate, monotonia existenței, dezabuzarea totală : *„Bine, spuneam eu, întreaga ta viață, de atîta vreme de cînd sînt la tine, s-a desfășurat în cîrciumi cu cîrnați ieftini și gulași, în birturi, în hoteluri de clasa a cincea, în piețe și în această cămăruță sordidă în care locuim de opt ani.“*

Universul acesta alienant pe care Heinrich Böll îl surprinde cu deosebită acuitate pare să distrugă sensul major al vieții conjugale, să anuleze iubirea, să producă o stare gravă de detașare, echivalentă cu dezumanizarea. Dar Heinrich Böll este un scriitor moralist. El subliniază o asemenea posibilitate cu intenția de a pleda pentru înlăturarea ei. În epoca modernă, Orfeu trebuie să o întîlnească pe Euridice în pofida tuturor obstacolelor care apar. Lecția parabolică a autorului este evidentă.

Și *Casa fără paznic*, publicată în limba română cu titlul sugestiv *Casa văduvelor* este de fapt tot un roman al vieții de familie. Dar universul epic al operei este în așa manieră construit încît tipologia socială și caracterologică devine mult mai complexă. Fizionomia morală a societății germane postbelice este concepută tot din perspectiva scriitorului balzacian omniscient care cercetează anumite cauzalități pentru a le înțelege consecințele. Prezentul apare în felul acesta mereu apreciat din perspectiva trecutului. Văduvele, copiii orfani, tutelați de unchi reali sau imaginari, reprezintă încă rănile necicatrizate ale unui timp tragic care-și exercită puterea prin consecințele sale nefaste. Dar *Casa fără paznic* nu este doar un roman cu văduve și orfani. Intențiile polemice sau satirice ale scriitorului se manifestă și pe alte planuri. Or, într-un asemenea roman al timpului, dimensiunile isto-

riei sînt indicate de prozator și prin atitudinea pe care anumite personaje o au față de trecut și prezent. Gäseler, criticul literar pînă nu de multă vreme ofițer nazist, pledează pentru uitarea trecutului nesfiindu-se să vorbească în fața publicului despre un poet pe care el însuși îl trimisese la moarte. De același trecut, unele personaje ca Albert și Nelli Hollstege sînt legate doar prin revoltă. Dar aceasta rămîne destul de nedefinită pentru a nu le putea canaliza forțele într-o direcție precisă.

Roman al unui timp istoric bine precizat, *Casa fără paznic* constituie încă un act de acuzare a războiului și a teroarei, dar și un avertisment față de spiritul estetizant al unei eventuale „restaurații" facile și nocive.

Apreciat din perspectiva universului său tematic, *Biliard la ora nouă și jumătate* reprezintă un act literar de continuitate față de *Casa fără paznic*. O altă secvență din viața de familie, o altă secțiune în societatea germană, marcată de anumite evenimente istorice cu caracter catastrofic, în ultimă instanță un alt roman despre timp. Dar în pofida acestor asemănări de teme și motive literare, *Biliard la ora nouă și jumătate* constituie prima operă a lui Heinrich Böll care atestă virtuțile unui prozator cu resurse literare remarcabile, celelalte opere ale sale nedepășind o anumită scriitură de serie, cunoscută în Germania atît în perioada interbelică, precum și în anii următori.

Pînă la realizarea acestei opere, Heinrich Böll s-a definit ca un romancier al micii burghezii germane, ca și al unei lumi de la periferia existenței, a acelor tipuri de dezintegrați, lipsiți de capacitatea de a găsi un echilibru în viață.

În ansamblul creației scriitorului german, *Biliard la ora nouă și jumătate* reprezintă o anumită aspirație spre formula romanului total, timpul fiind un fel de muzeu imaginar în arhivele căruia sînt înscrise destinele oamenilor.

În primul rînd se impune să remarcăm faptul că Heinrich Böll renunță la narațiunea relativ lineară și progresivă din celelalte opere ale sale, structurîndu-și romanul

printr-un ingenios montaj de monologuri interioare. Ca și în proza lui Proust și Joyce, există și în *Biliard la ora nouă și jumătate* un anumit timp al evenimentelor și un alt timp al relatării narațiunii. În felul acesta, scriitorul reconstituie întîmplări din perioada 1907—1958, a căror multiplă rememorare are loc în 6 septembrie 1958, cînd familia își propusese să-l sărbătorească pe consilierul octogenar Heinrich Fähmel. Istoria generațiilor unei familii este, așadar, doar un pretext care permite reprezentarea seismelor unei societăți, amenințată mereu să-și piardă axa istorică. Și dacă bătrînul Heinrich Fähmel ajunsese celebru ca arhitect la vîrsta de 29 de ani prin construirea mănăstirii Sf. Anton, aceasta va fi distrusă de fiul său Robert la sfîrșitul războiului, fiindcă reprezenta un bastion de rezistență împotriva nazismului.

Romanul lui Heinrich Böll este în așa fel construit încît cititorul să poată lua și în acest caz act de toate dimensiunile timpului. Fluxul amintirilor alunecă pe banda capricioasă a memoriei afective care aglutinează date eterogene, destinate să reconstituie fizionomia unei epoci și metamorfozele reale sau aparente ale unor oameni, marcați de timpul istoric prin actele lor de comportament.

O suită de monologuri interioare însumează astfel pe Heinrich, Robert și Johanna Fähmel, ca și alte personaje polarizate în jurul acestei familii, cum sînt de pildă Leonore și portarul de la Hotelul *Prințul Heinrich*, în universul epic al acestui roman, a cărui acțiune se constituie în mare măsură în jurul unei mese de biliard. Fluxul amintirii este declanșat de impulsuri cenzurate de conștiință, de refulări tardive și dureroase, de examenul intim al unor atitudini, determinate de evoluția unei lumi spre anumite țeluri, capabile să permită detașarea de un trecut apăsător.

Heinrich Böll face procesul societății germane din trecut și prezent, detectează germenele răului din societatea contemporană de consum, pornind de la istoria unei familii. Într-o lume degradată, în care cele mai multe personaje caută valori degradate, eroii animați de idealuri majore rămîn niște neputincioși. În confruntarea cu sis-

temul tiranic, în care autorul integrează biserica şi şcoala, omul autentic din romanele lui Heinrich Böll este mereu înfrînt. Simbolul *mielului* şi al *taurului* care reapare frecvent într-un anumit context al acestui roman este de natură să scoată în relief raportul tragic dintre victime şi opresori. Ascensiunea lui Nettlinger şi eşecul lui Schrella demonstrează drama unei lumi care nu şi-a putut găsi încă echilibrul social real. Heinrich Böll se comportă astfel ca un spirit negator, capabil să ridice măştile unei lumi care se retrage într-o aparenţă reconfortantă. El lasă să troneze însă o anumită fatalitate asupra eroilor săi, damnaţi parcă să nu poată niciodată să convertească gestul major într-un act autentic.

Raportat la celelalte scrieri ale prozatorului german, *Biliard la ora nouă şi jumătate* prezintă un coeficient mult mai mare de dificultăţi pe parcursul actului de lectură. În general, romanele lui Heinrich Böll au o structură narativă transparentă, chiar dacă monologul interior ocupă un spaţiu relativ mare în cadrul unora dintre acestea. Dar prezenţa simbolurilor şi multiplicitatea planurilor narative, susţinute de diverşi agenţi de transmitere a informaţiilor constituie pe de o parte un anume spor de procedee literare, pe de altă parte, o anumită opacizare a textului ce capătă sensuri multivoce.

Cu *Opiniile unui clown* (1963) scriitorul german revine la o formulă mai simplă a enunţurilor narative, asemănătoare cu acelea din scrierile de debut. Simultaneismul prezent în *Biliard la ora nouă şi jumătate* este abandonat în avantajul unei intrigi sinusoidale, bazată pe montajul epic al unui amplu monolog. Reducţia planurilor narative rezultă din funcţia dominantă a unui singur factor de emitere, reprezentat de Hans Schnier. Textura acestei opere demonstrează revenirea lui Heinrich Böll la anumite teme şi situaţii exemplificatoare, pe care le-am întîlnit în scrierile sale de debut. Scriitorul care mărturisise la un moment dat că iubirea şi religia constituie laitmotivele întregii sale creaţii literare, realizează un roman în care viaţa este privită din aceste două unghiuri de vedere.

Dar în *Opiniile unui clown* nu mai domină nici imaginea războiului, nici aceea a consecințelor morale grave ale unui asemenea eveniment catastrofic. Heinrich Böll realizează un roman despre societatea germană de consum din epoca noastră, care pare să ilustreze în mod indirect unele idei ale lui Herbert Marcuse din *Omul unidimensional*. Perspectiva asupra societății germane de consum este oferită de un om de la marginea acesteia, de un clown care reprezintă spațiul de retragere a rațiunii umilite de o lume alcătuită după legi aberante.

Pentru orice cititor avizat este de la început evident faptul că ceea ce constituie bufonul în teatrul Renașterii, reprezintă clownul în universul alienat din societatea de consum. Hans Schnier este astfel tipul personajului care caută valori autentice într-un univers degradat. În numele acestor năzuințe, clownul lui Heinrich Böll rostește adevăruri grave și nepermise, transformînd improvizațiile sale umoristice într-un proces al instituțiilor demonetizate, din lumea în care trăia.

Martor lucid al spectacolului moral dezolant pe care îl oferă „societatea de abundență", Hans Schnier devine un paria, un dezmoștenit amenințat de alienare totală. Factorii care păreau să asigure rezistența morală a unui asemenea personaj într-un univers alienant, erau iubirea și credința. Părăsit însă de femeia iubită al cărei bigotism o face să-și unească destinul cu un catolic de vază, vidat de credința deșartă în anumite valori transcendentale, care și-au pierdut orice viabilitate pentru el, clownul lui Heinrich Böll ajunge un ratat, un alcoolic. Traiectul acesta exemplificator construit de scriitorul german nu este însă conceput ca o fabulă moralizatoare despre destinul celor care-și pierd credința și dragostea. Dimpotrivă, prozatorul german își propune să demonstreze că într-o lume degradată nu mai pot dăinui nici un fel de sentimente și valori autentice. Procesul pe care-l face Heinrich Böll societății germane vizează familia, religia, prietenia, arta, deci o amplă tablă de valori care fusese răsturnată.

Abandonat de un prieten robit de spiritul clerical, părăsit de femeia iubită, neînțeles de tatăl cu averi fabu-

loase într-un grav moment de criză, respins de convenţiile unei lumi în care era socotit un ins nerecuperabil, Hans Schnier este, de fapt, tipul artistului care şi-a pierdut mediul de comunicare şi motivaţia unei vocaţii sociale.

Proiectat asupra întregului său destin, dialogul dintre Hans Schnier şi tatăl său este simptomul unei totale alienări într-o societate a abundenţei în care însăşi satisfacţia dorinţelor elementare nu este împlinită.

„— *Cînd eram copil, ştiam doar că sîntem bogaţi, foarte bogaţi, dar din toţi aceşti bani nu ne-am ales cu nimic. N-am mîncat măcar o dată cum se cuvine.*

— *V-a lipsit cîndva ceva?*

— *Da, da. Ne-a lipsit mîncarea şi în afară de aceasta, banii de buzunar. Nu ştiai oare că pe vremea cînd eram copil îmi era mereu foame?*

— *Doamne, spunea el, dar ce-ai fi dorit să mănînci?*

— *Cartofi, am spus eu.*“

Dezintegrat astfel din lumea din care făcuse parte, incapabil să adere la alte valori, care să-l impulsioneze spre alte ţeluri, Hans Schnier, clownul ratat, ajunge să cînte la chitară pe treptele gării din Bonn, unde primele monede primite îi conferă certificatul de cerşetor anonim.

Galeria înfrînţilor din romanele lui Heinrich Böll sporeşte astfel mereu. Bogner, Nelli Hollstege, Schrella, Hans Schnier reprezintă astfel destinul victimei din societatea germană de consum, care în confruntarea cu sistemul nu găseşte nici o cale de salvare.

Modificarea unor tipuri de structuri narative schimbă însă universul epic din scrierile lui Heinrich Böll care, cu *Opiniile unui clown* a revenit la formula unui roman mai simplu şi mai accesibil. Din acest punct de vedere, se poate spune că ultima sa operă, publicată de scriitorul german în 1971 se detaşează în modul cel mai sensibil de canoanele prozei tradiţionale, cărora le-a rămas fidel în cele mai multe scrieri ale sale. Structura compoziţională din *Fotografie în grup cu o femeie* (1971) marchează evoluţia scriitorului spre formulele literare acreditate de noul roman francez. Opera aceasta are planuri narative multiple, concepute în mai multe paliere, al căror punct de

convergență este reprezentat de tentativa de reconstituire a fizionomiei morale a unui singur personaj. Din această cauză romanul se compune dintr-o acumulare continuă de fapte și comportamente definite prin raportare la personajul central al operei. Cîmpul strategic al conflictului este în așa manieră construit încît există mai multe centre de emitere a unor informații, destinate să reprezinte ipostazele de existență ale unui unic personaj. Ca și în operele unora dintre neoromancieri, eroul central este o *absență*. El devine însă o prezență prin anumite comentarii menite să lumineze unele aspecte inedite ale existenței sale. În felul acesta distincția între micul fapt adevărat și supozițiile seducătoare ale unor personaje sau ale autorului, nu permite cititorului nici un fel de opțiuni ferme. Leni, femeia blondă, care a avut un fiu și un frate mort în război, care a învățat cu greu notele muzicale dar cînta excelent la pian, care mînca chifle moi cu aceeași plăcere cu care dansa, despre care se spunea că a iubit un prizonier de război și un tînăr german mort pe cîmpul de luptă, rămîne mereu o enigmă.

Heinrich Böll construiește o adevărată intrigă-anchetă prin menținerea personajului central al operei sale într-un cîmp vizual în care totul se poate opaciza prin relativizare, fiecare afirmație convertindu-se într-o suspiciune. Enunțurile narative ale autorului sînt astfel încărcate cu informații multiple, datele portretistice sînt minuțioase dar proiectate pe un fundal ironic, care generează îndoiala. Stilul oral care consemnează depoziția voluntară sau involuntară de mărturii este greoi, reporterul de altădată al evenimentelor catastrofice devenind acum un cronicar al detaliului cotidian aparent insignifiant. Versiunea orală a unui portret al eroinei este relatată în această manieră : *„Între pasiunile lui Leni nu se integrează doar cele opt țigări, fumate zilnic, la aceasta se adaugă o anumită plăcere de a mînca, chiar dacă se produce cu măsură, precum și execuția la pian a două bucăți de Schubert și privirea plină de încîntare a unor fotografii ale corpului omenesc, inclusiv organele și intestinele...“*

Comentînd în maniera sa ironică, lipsită de haz, un eveniment din viața eroinei, autorul-anchetator notează : *„În mod firesc în legătură cu această întîmplare s-au produs multe speculații, s-a teoretizat, s-a polemizat și analizat...“*

Atitudinea scriitorului reporter care reconstituie un destin al cărui traseu produce iradiații asupra întregii societăți germane, iese în relief în mod programatic și prin acele enunțuri ce deschid anumite capitole în mod provocator, de tipul celui citat : *„Dacă aici autorul și-a permis în mod excepțional un comentariu, înseamnă că dorește să vă atragă atenția...“* În acest caz, cînd Heinrich Böll își propune să demonstreze interesul său pentru micul fapt adevărat precizează că : *„Informații sigure despre revenirea plăcerii lui Leni de a dansa în acea seară nu există, ci doar unele zvonuri și șoapte amestecate între ele“.*

Reconstituind fețele multiple ale unui personaj prin interogarea unor prietene, călugărițe, critici de artă, bătrîni senili, femei frivole, foști prizonieri de război, muncitori străini, vecini de apartament, Heinrich Böll realizează într-o nouă manieră cronica de moravuri a societății germane printr-o amplă construcție de planuri destinată să trimită spre mai multe dimensiuni ale timpului.

Scriitorul german se apropie astfel de școala noului roman francez, prin decuparea fluxului narațiunii în mici secvențe relativ autonome. Intriga capătă astfel o structură poliedrică, asemănătoare cu aceea din romanele lui Lawrence Durell și Alain Robbe-Grillet. Autorul interoghează caracterul uman prin unghiul ciudat de refracție pe care-l produce asupra unor priviri străine. Martorii care dau relații despre Leni se definesc și ei în același timp, fluxul amplu al societății germane postbelice apărînd în toată plinătatea. Arid și greoi, ultimul roman al lui Heinrich Böll se citește cu dificultate, înscriindu-se în suita unor opere plictisitoare pe care unii romancieri contemporani le concep în mod deliberat în acest gen.

Scriitor inegal, Heinrich Böll rămîne însă prizonierul unui arsenal fix de procedee și teme, care dau o anumită monotonie operei sale. Stimulat de audiența largă a pri-

melor sale opere, în anii de după război, tradus în numeroase limbi străine, Heinrich Böll se bucură astfel de o deosebită popularitate, în pofida manierismului și a unor procedee artistice facile, ce se degajă din ansamblul creației sale.

Situîndu-se în categoria celor mai cunoscuți scriitori germani contemporani, Heinrich Böll se definește ca un spirit umanist care apără marile valori ale culturii și ale civilizației în numele unor înalte idealuri etice. Participînd la istoria epocii noastre prin abordarea ei lucidă, Heinrich Böll se definește ca un exponent al unei scrituri care reprezintă o evidentă fuziune între tradiție și modernitate, cu toate avantajele și neajunsurile ei.

ARTA PAMFLETULUI LUI KURT TUCHOLSKY

La puțină vreme după revenirea la Berlin din România cotropită de armatele germane, feldwebelul Kurt Tucholsky schița, cutremurat de ororile războiului și entuziasmat de peripețiile revoluției, programul îndrăzneț de luptă al revistei „*Weltbühne*", căruia îi va rămîne fidel și în cei mai grei ani ai dramaticei sale existențe. „*Luptăm într-adevăr cu ură. Dar luptăm din dragoste pentru cei oprimați... iubind în oameni ideea de umanitate*".

Apăsînd cu o vădită intenție pe răni încă necicatrizate, Tucholsky creiona tabloul sumbru al Germaniei postbelice, descumpănite, întrebîndu-se ce și-ar putea permite satira în asemenea vremuri. Răspunsul nu putea fi decît unul : totul. „*Adevărata satiră*, precizează Tucholsky cu o nereținută ironie, *curăță sîngele. Și cine are sîngele curat, are și tenul curat.*"

Un asemenea elogiu al satirei nu se mai auzise de multă vreme în Germania wilhelmină, iar în anii tulburi de mai tîrziu cu atît mai puțin. De aceea calificarea lui Kurt Tucholsky de către Alexis Tolstoi drept un nou „*Heine al secolului XX*", nu poate fi socotită o simplă apreciere generoasă, firească într-un necrolog. Cariera

literară a lui Tucholsky confirmă din plin o astfel de comparație.

În cadrul culturii germane, Kurt Tucholsky reprezintă tipul publicistului militant, cu generoase idealuri democratice și umaniste, apărate cu aceeași dîrzenie în anii exilului dureros și ai cumplitei terori naziste.

Faptul acesta merită să fie cu atît mai mult subliniat cu cît unii scriitori nihiliști recomandau în faza de extensiune a nazismului în Germania, resemnarea înțeleaptă, supunerea oarbă în fața legilor fatale ale vieții și societății. Într-o anchetă organizată de radioul german în 1925 pe tema *„Dacă poeții pot să schimbe lumea"*, Gottfried Benn, de pildă, încerca să demonstreze că omenirea trebuie să învețe că este așa cum este : *„Tu (omenire) nu poți să devii altfel, așa trăiești, așa ai trăit și așa vei trăi întotdeauna. Cine are bani se face sănătos, cine deține puterea depune jurăminte corecte și cine dispune de forța publică creează dreptul. Aceasta este istoria"*.

Răspîndirea unor astfel de idei liniștitoare într-o epocă atît de agitată, cînd sute de luptători pentru libertate cădeau pradă asasinilor naziști, dezvăluie fără multe comentarii atitudinea lamentabilă a unui scriitor, de care el însuși avea să se jeneze mai tîrziu. În acele vremuri de zbucium, nesiguranță și adînci frămîntări interne, cînd neînfricați luptători ca Roza Luxemburg și Karl Lieknecht au fost uciși în mod sălbatic, seria asasinatelor continuîndu-se cu alte personalități din viața culturală și politică, Kurt Tucholsky scria patetice necroloage care erau, totodată, impresionante apeluri de redeșteptare, adresate republicii germane, intrate în agonie :

Ridică-te și lovește cu pumnul acolo unde trebuie,
Nu mai adormi din nou la patrusprezece zile după
nenorocire,
Alungă pe judecătorii monarhiști,
Pe ofițeri și toată scursura
Celor care trăiesc pe seama ta și te sabotează.
. . . . . .

Patru ani de asasinate sînt de ajuns,
Aceasta este doar ultima răsuflare,
Arată ce poți și hotărăște-te !
Sau mori sau luptă,
A treia cale nu există.

Cititorul neprevenit se va întreba, pe bună dreptate, cine este scriitorul acesta puțin cunoscut din generația lui Thomas Mann, Bertolt Brecht sau Johannes Becher, care se încumeta să se adreseze pe un asemenea ton atît partizanilor republicii, cît și dușmanilor ?

Kurt Tucholsky provine dintr-un mediu de oameni de afaceri. Într-o casă sumbră din Berlin-Moabit, scăpată ca prin minune de bombardamente, s-a născut în 9 ianuarie 1890 primul fiu al lui Alex. Tucholsky, directorul unei mari bănci comerciale din Berlin. Întreținîndu-se cu tatăl, veșnic plecat în voiajuri de afaceri, doar prin scrisori care dovedeau un apreciabil simț al umorului și cu mama mult prea severă și prea rece, prin sporadice convorbiri stereotipe, Kurt, *„mîzgălitorul de hîrtie“*, nu a avut prilejul să cunoască căldura vieții familiale.

Din gimnaziul francez din Berlin, scriitorul nu reține decît amintiri neplăcute, consemnate în articolul *„Un copil din clasa mea“*, publicat în anul 1925. Făcînd bilanțul învățămintelor acumulate de la acei *„savanți plictisitori“*, scriitorul afirma tăios : *„Nu ne-au învățat să gîndim corect, să vedem corect, să mergem corect, să muncim corect. Nimic, nimic, nimic.“*

Și totuși învățătura căpătată în gimnaziul francez sau cel german, mai ales, nu se reducea numai la atît. Profesorii din acea vreme căutau să infiltreze în conștiința elevilor idei nocive, vorbindu-le cu mult patos despre superioritatea „rasei germane“, despre drepturile ei sacre, despre datoria germanilor de a disprețui și urî pe străini etc., etc. Impermeabil la asemenea „învățăminte“, Tucholsky, copilul, scrie o lucrare școlară *„Adevăratul german“* în care dă o fină replică educației șovine. Stupefiat, dascălul de literatură notează pe lucrare observația că ar *„conține idei care nu par a fi proprietatea autorului“*.

Dezamăgit de asemenea procedee de educație, Tucholsky părăsește școala, pregătindu-și examenele în particular și dedicîndu-se tot mai mult creației literare. În anul 1907 apare astfel în revista *„Ulk"* prima sa încercare literară intitulată *Basm.* Povestirea aceasta nu pare însă atît de nevinovată, cum se arată la prima vedere, avînd dedesubturi satirice lucrate cu mult rafinament. Peisajul de basm, conturat prin detalii desprinse din plastica germană, flautul fermecat la care cînta împăratul (citiți Wilhelm al II-lea care scrisese unele inepții despre artă) arată obiectivele vizate de tînărul autor care dovedea de pe atunci o uluitoare siguranță de sine.

„Aspirația spre împlinire" pe care Tucholsky credea că nu o poate satisface cu nimic, părea totuși în parte să se realizeze. În 1913, Tucholsky a început să lucreze în redacția revistei *Schaubühne* (mai tîrziu *Weltbühne*) al cărei fidel colaborator va rămîne pînă la interzicerea revistei în 1933. În această lungă și agitată perioadă din viața politică și culturală a Germaniei au apărut prin *Weltbühne* în arena literară cele patru nume : Peter Panter, Theobald Tiger, Ignaz Wrobel și mai tîrziu, Kaspar Hauser care împreună cu numele adevărat al scriitorului, mai rar întîlnit în publicistica vremii, reprezentau *„cele cinci degete de la o mînă... ce proveneau de la același tată și în ceea ce scriau nu-și tăgăduiau originea comună. Noi iubim uniți,* preciza autorul, *urîm uniți, mărșăluim despărțiți, dar luptăm sub același stindard"*. Noi cei cinci, accentua Tucholsky, în continuare, urîm acea Germanie prusacă cu funcționari leneși și cu ofițeri amețiți de isteria războiului, dar iubim democrația și libertatea și Germania în care toți oamenii se pot bucura de drepturi egale.

Dar scriitorul, care ura războiul, ajunge el însuși în 1915 să fie tîrît pe cîmpul de luptă. De la Marea Baltică și pînă în România, *„generația de tineri culcată la pămînt"* era văzută de lucidul soldat în toată tragedia pe care el însuși avea s-o trăiască. Lupta cu foamea și frigul distrugător, moartea fără sens pentru idealuri de nimeni înțelese sau cunoscute, reprezentau lecția aspră pe care istoria o dădea miilor de tineri smulși de la strung sau

de la masa de lucru. Acel *Memento,* scris de Theobald Tiger, care, după spusele sale arăta în uniforma de soldat *„ca un clown jignit"*, exprimă drama de conștiință trăită de generația de tineri trimisă în mod stupid să moară.

Noi tinerii eram culcați la pămînt
Afară pe cîmpul de luptă
Și credeam că vom ști să rezistăm
În vreme ce lumea se scufunda.

Dar lumea era falsă și pentru nimeni un bun exemplu
La ce au folosit soluțiile dascălilor
Cînd ea, ca pe un templu construit din cărți de joc,
Ne-a azvîrlit tot ce ne-a fost drag.

Trebuie să fie oare așa pînă la capăt, reflecta scriitorul asaltat de întrebări. Puteau oare rămîne curați cei cărora li se vorbea mereu despre virtuțile războaielor, în vreme ce tancurile uruiau îngrozitor. Care vor fi învățămintele desprinse de generația postbelică din acea vreme ? Un lucru este însă cert și anume faptul că pentru Tucholsky însuși, amintirile despre nenumăratele orori ale războiului vor rămîne pentru totdeauna neșterse. Tema războiului cu toate implicațiile sale tragice va deveni astfel un adevărat laitmotiv în opera sa. Semnificativă este astfel poezia *400.000 de invalizi și unu sănătos,* în care Tucholsky ridică imaginea invalidului cerșetor, cu un picior rămas în Flandra și altul în Berlin, sprijinit într-o proteză proastă, la rangul de simbol. Tonul acuzator al poetului viza direct sistemul social pentru care *„Soldații și femeile lor/ constituiau deșeurile mizere ale războiului"/..... Pentru toate acestea,* accentua Tucholsky, *uriașei armate de sacrificați nu-i rămînea decît să mulțumească republicii lîncede și nesimțitoare"*. Detaliile cele mai dramatice se desprind din poezia *Război războiului.* Asemenea succesiunii rapide a secvențelor de film, Tucholsky suprapune peste imaginea miilor de soldați din tranșee, roși de frig

și minați de boli, pe aceea a luptei cu gloanțele ucigătoare, cînd milioane de voci se îndreptau spre stele, întrebînd pentru ce toate acestea ? Poezia se încheie cu apelul patetic al scriitorului de încetare a dansului grotesc al morții. *„Război războiului,* spune el, *și pace pe pămînt"*. Tucholsky, combatantul de pe cîmpul de luptă, devine astfel un neînduplecat soldat al păcii. Asemenea unei simfonii în plin crescendo se intensifică patosul chemării din *Trei minute ascultare,* adresate lucrătorilor care lovesc cu ciocanul, invalizilor ce se tîrăsc în cîrje, mînuitorilor condeiului, anonimilor ce aprind focul în cazane și femeilor cu mîini iubitoare. Tuturor, scriitorul le amintește că puterea este în ei, că este destul să vrea cu toții pentru a nu mai fi niciodată război.

Evenimentele se precipită însă din ce în ce mai mult și Tucholsky, *„scriitorul cu multe nume"*, cum îl numea presa de dreapta, era mereu prezent în actualitate prin versurile și pamfletele sale.

Revoluția din octombrie este salutată de poet cu entuziasm și luminoase nădejdi, proclamarea republicii germane îi stîrnește strigătul plin de bucurie *„trăiască revoluția"*. Dar cu toate acestea, Germania nu se trezea din periculoasa letargie în care se zbătea. Poezia *Germanie trezește-te,* în care poetul arăta cum naziștii pregăteau din timp coroana mortuară a țării, constituia un puternic semnal de alarmă. Reporterul îndurerat al ororilor războiului devine astfel cronicarul clarvăzător al evenimentelor politice și sociale ce aveau să îndolieze fața Germaniei pentru multă vreme. Poezii ca *Muncă pentru șomeri* (1926), *Azil pentru cei fără adăpost* (1928), arată gradul în care, Tucholsky, reprezentantul intelectualității germane cu vederi democratice, ajunge să se identifice pentru o anumită vreme cu interesele clasei muncitoare.

Înțelegînd adevăratul substrat de clasă al așa-ziselor acțiuni filantropice întreprinse de capitaliști pentru a atenua spiritul de răzvrătire al maselor asuprite, poetul îndemna în *Binefacere* poporul să fie prevăzător.

Proletari, nu vă lăsați amețiți de capitaliști !
Ei vă datorează mai mult decît vă oferă.
Ei vă datorează totul, moșiile
Minele și vopsitoriile de lînă,
Ei vă datorează însăși fericirea și viața.

Asemenea profesiuni de credință constituie, de fapt, punctul cel mai avansat al concepției politico-sociale, pe care Tucholsky și-o însușise. Orientarea sa spre stînga este tot atît de evidentă și în ancheta organizată de *Literarische Welt* (1928) pe tema *„Ce ați face dacă ați avea puterea"*, la care scriitorul dă răspunsuri foarte edificatoare. *„Dacă aș avea puterea cu muncitorii comuniști, atunci cred că sarcinile principale ale guvernului ar fi următoarele : socializarea minelor și a industriei grele, împărțirea pămînturilor marilor moșieri, reforma personalului din justiție și din învățămînt etc., etc."*

Trebuie să precizăm însă că în faza în care Tucholsky făcea asemenea declarații, se găsea de multă vreme departe de țară. În 1924 părăsise doar Germania și se stabilise la Paris în calitate de corespondent pentru *Weltbühne*. Este adevărat însă că din cînd în cînd mai venea pentru scurte perioade în patrie, iar în 1926, după moartea lui Jacobson, a condus timp de zece luni revista *Weltbühne*. În 1929 însă, scriitorul s-a stabilit definitiv la Hindas în Suedia, unde a rămas pînă la sfîrșitul vieții sale. Faptul acesta nu a produs însă înstrăinarea lui Tucholsky de poporul german. De departe, el urmărea cu înfrigurare cursul evenimentelor care duceau Germania cu pași repezi spre fascism. *Rugăciunea pentru întemnițați* constituie o astfel de mărturie.

Doamne,
Dacă ai avea timp, ca între două scăderi ale prețurilor la bursă
Și o neroadă bătălie din Maroc
Să te sinchisești o clipă și de cei săraci,
Ai auzi probabil și pe cei șapte mii de comuniști
Care se chinuiesc în închisorile germane.
. . . . . .

Cu o intenție foarte discret voalată, scriitorul se întreabă :
Știi tu poate, doamne, de ce
Cei șapte mii de comuniști zac în închisori ?
Eu știu dar nu spun. Desigur însă și tu poți pricepe.
Amin.

Ceea ce Tucholsky *„nu spunea"*, avea să se întîmple nu multă vreme mai tîrziu. În seara zilei de 30 ianuarie 1933, cînd scriitorul zăcea bolnav într-un spital din Elveția, prin frumoasa Poartă a Brandenburgului veneau bandele de hitleriști să preia puterea. La puțină vreme după aceasta, cărțile marilor scriitori progresiști ca Th. Mann, B. Brecht, și K. Tucholsky, au fost arse în fața Universității din Berlin. Seria asasinatelor în masă începea și lagărele de concentrare intrau în activitate. Articolele lui K. Tucholsky *Morții vii, Procesul Harden, Pentru Karl v. Ossietzky, Comisia de ucideri*, constituie ultimele strigăte de revoltă ale marelui scriitor. *Weltbühne* a fost imediat suspendată și îndrăznețul redactor Ossietzky, întemnițat, celelalte ziare de stînga ca *Vossische Zeitung* și *Berliner Tageblatt* nu au mai avut nici ele decît o viață foarte scurtă. După aceasta a urmat, la 10 august 1933, retragerea cetățeniei lui Tucholsky care figura pe prima listă de acest gen.

Faptul acesta cu întregul cortegiu de suferințe abătut asupra Germaniei a zguduit adînc pe scriitorul subit invadat de o paralizantă disperare. *Weltbühne* a apărut doar mai tîrziu din nou la Viena și la Praga, existau de asemenea și alte ziare și reviste, care ar fi acceptat cu bucurie colaborarea unui scriitor de talia lui Tucholsky. Dar scriitorul care refuza să citească ziare naziste sau să cumpere mărfuri exportate din Germania hitleristă, se adîncea tot mai mult în tăcerea lui. *„Nu se mai poate scrie (despre o lume) față de care nu există decît dispreț. Lumea pentru care noi am lucrat și căreia noi îi aparținem, este moartă"* preciza îndurerat Tucholsky într-o scrisoare.

Pe o filă a manuscriselor lui Tucholsky apăruse, probabil în acea vreme, o simbolică schemă sub formă de scară ; *sprechen, schreiben, schweigen (a vorbi, a scrie, a*

tăcea). Schema aceasta indică, de fapt, însăşi evoluţia carierei sale literare. Deznădăjduit de victoriile temporare ale nazismului şi insuficient de încrezător în triumful final al forţelor progresiste, Tucholsky şi-a curmat viaţa, otrăvindu-se, în ziua de 19 decembrie 1935, cu rugămintea de a nu i se da nici un ajutor medical şi de a fi înmormîntat fără nici o pompă.

Omul cu *„colţii de fier şi inima de aur"*, cum îi plăcea lui Tucholsky să se numească, este cel mai de seamă poet satiric şi pamfletar pe care l-a dat literatura germană dintre cele două războaie. Fantezia sa neistovită, umorul fin şi biciuitor, limba literară de o bogăţie şi varietate uluitoare, îl situează pe Tucholsky în categoria scriitorilor care au fost şi vor fi întotdeauna citiţi.

THORNTON WILDER ŞI TEATRUL PLANETAR

Cunoscut la început mai ales prin romanele sale cum sînt *Cabala* (1926), *Podul de la San Luis Rey* (1927), *Femeia din Andros* (1930), Thornton Wilder se realizează pe planurile majore ale artei sale în domeniul teatrului. Născut în 1927 în oraşul Madison, scriitorul american petrece o mare parte a anilor din tinereţe în China, unde tatăl său era consul, cunoscînd de timpuriu teatrul parabolic asiatic, din care reţine unele sugestii fertile pentru propria sa operă.

Spre deosebire de Faulkner sau Hemingway, Th. Wilder este tipul scriitorului erudit, cunoscător al marilor tendinţe inovatoare din istoria teatrului.

Opera sa dramatică este plină de încredere în fiinţa umană, în capacitatea ei de redresare morală, de ameliorare. *„Cel mai mare duşman al omenirii în epoca noastră ca şi în toate vremurile este lipsa de încredere în spiritul uman care ar putea crea o viaţă mai bogată, mai adîncă şi mai plină pentru toţi.“*

Profesiunea aceasta de credinţă cu evidente implicaţii umaniste este exprimată de Th. Wilder, *„Printr-un patos lipsit de patos“* asemănător cu teatrul pirandelian,

dramaturgia sa cu caracter antiiluzionist realizîndu-se printr-un anumit patos al faptului cotidian.

Este cunoscut doar faptul că opera dramatică a lui Pirandello a creat în teatru acel *„stil experimental"* de care un regizor de talia lui Max Reinhardt se arătase atît de entuziast. Ca și Th. Wilder, Brecht, Dürrenmatt în epoca noastră, Pirandello căutase o anumită cale mai eficientă de contact cu publicul prin intermediul operei sale. În primul rînd se mimează improvizația ca spectacol, opera de teatru ca repetiție, în care spectatorului nu-i mai sînt ascunse nici un fel de artificii ale scenei. În al doilea rînd apare comentatorul, organizatorul sau directorul trupei de teatru care îi avertizează pe ascultători asupra sensului operei. Acesta anticipează prin povestire anumite evenimente nesemnificative, asemenea procedee avînd scopul să transforme auditoriul în spectatori activi.

Adeseori în asemenea opere cu caracter antiiluzionist cum sînt și piesele de teatru ale lui André Obey, *Maria, Violul Lucreției*, ce i-a oferit lui Th. Wilder bogate sugestii scenice și regizorale [1], cel de-al patrulea perete al scenei, adică cortina, lipsește cu desăvîrșire, acțiunea evoluînd într-o scenă fără decoruri și cu foarte puține recuzite artistice. Rememorarea de fapte în asemenea ambianță are caracterul improvizației, confruntarea dintre trecut și prezent se face fără eforturi, legile timpului și ale spațiului din teatrul clasic fiind cu desăvîrșire anulate.

Cunoscător al acestor tendințe inovatoare Th. Wilder, își propune să sugereze prin teatrul său o anumită viziune a cosmosului, simultaneitatea unor fapte foarte diverse ca și destinul unor ființe umane care traversează mai multe epoci călcînd orice legi obișnuite ale timpului. Toate acestea sînt menite să realizeze așa-zisul *teatru planetar*. Referindu-se la specificul vieții noastre contemporane, la poziția individului în univers, Th. Wilder arăta cum *„conștiința noastră a început să devină planetară. Între individ și univers s-a creat o nouă relație, literatura... trebuie*

[1] M. Dietrich, *Das moderne Drama*, Stuttgart, pag. 195.

s-o exprime... (în așa fel încît)... fiecare bărbat și femeie care se naște simte o legătură cu întregul univers"[1].

Pornind de la o sugestie pe care i-o oferea una din convorbirile lui Goethe cu Eckermann ca și de la imaginea cosmosului desprinsă din Faust, Th. Wilder a ajuns la concluzia că literatura are menirea de a privi „*Lumea ca o unitate universală*", subiectele creației artistice din epoca noastră fiind „*Viața planetei, conștiința planetară*" [2].

Prin urmare scriitorul nu caută să detecteze în varietatea fenomenelor vieții ceea ce este particular, ci ceea ce sugerează amprenta universalității. În conferința pe care a ținut-o în vara anului 1952 la Universitatea Harward, Th. Wilder pornea de la acest principiu al unității cosmice, demonstrînd că „*lucrurile care sînt astăzi comune tuturor oamenilor încep să capete o greutate deosebită față de acelea care îi despart... întreaga literatură nu este decît o unică expresie a unei unice experiențe de viață. Toate limbile planetelor nu sînt decît deosebiri locale ale unei unice lumi a planetelor*".

Unitatea lumii și conștiința planetară sînt exprimate în teatrul lui Th. Wilder, așa cum este de așteptat prin simboluri încărcate cu semnificații foarte bogate, printr-o viziune adeseori fantastică asupra universului, rezultată din estomparea granițelor dintre realitate și vis sau dintre viață și moarte.

Dar ceea ce pare și mai semnificativ pentru modul de realizare al conștiinței planetare este valoarea acordată faptului cotidian, viziunea adusă asupra fluxului banal al lucrurilor, asupra existenței stereotipe, monotone, care privită dintr-un anumit unghi de viață, dă nota caracteristică a epocii, a lumii, a cosmosului. Dar dintr-o existență cosmică în veșnică trecere scriitorul reține aspectele constante.

Conștiința planetară, sugerată de miracolul cotidian apare pentru prima dată în piesele într-un act, unde

---

[1] Apud M. Kesting, *Das epische Theater*, Stuttgart, 1959, pag. 107.

[2] Op. cit., pag. 107.

scriitorul transformă obișnuitul în neobișnuit, nu prin cunoscutul procedeu al distanțării întîlnit în teatrul lui Brecht, ci prin revenirea continuă, ciclică a faptelor cotidiene care, proiectate pe o scară cosmică, sînt supuse unei alte aprecieri valorice. Semnificative pentru maniera în care scriitorul parodiază o anumită existență banală pe care o înfățișează ca un adevărat ceremonial prezent și în teatrul lui Samuel Beckett sînt unele piese într-un act ca *„Lunga masă de Crăciun"* și *„Călătoria fericită"*.

Așa cum va face mult mai tîrziu Eugen Ionescu în *„Cîntăreața cheală"* a procedat și Th. Wilder, relevînd elementele stereotipe din viața americană.

O familie obișnuită, formată din părinți obișnuiți și copii obișnuiți, face o călătorie banală de sfîrșit de săptămînă la fiica lor mai mare, situată în alt oraș. Discuțiile sînt banale, peripețiile trăite sînt repetabile, detaliul cotidian căpătînd însă în ochii familiei Kirby o semnificație excepțională.

Piesa se joacă fără decoruri, regizorul intervine pe scenă pentru a da explicații, subliniind caracterul obișnuit al evenimentelor trăite de familia Kirby, o anumită distanțare de cotidianul faptului banal producîndu-se prin comentariile acestuia, care reprezintă *eul epic* al piesei.

În *„Lunga masă de Crăciun"*, Th. Wilder rămîne ca și în cele mai multe opere ale sale în interiorul universului domestic. Cele 19 mese de Crăciun, oficiate în familia Bayard cu un anumit ceremonial repetabil, sugerează o anumită traiectorie a existenței mereu reversibilă, polii extremi ai acestei existențe stereotipe fiind nașterea și moartea. În 19 ani de existență în familia Bayard unii se nasc, alții îmbătrînesc, iar alții mor. Structura circulară a operei pune în relief o existență circulară, mimica și gesturile personajelor sugerînd și ele aceleași deprinderi. Ultimele vlăstare ale familiei Bayard în al 19-lea an se mută într-o casă nouă. Ieșirea din cercul vicios al existenței pare să se producă. Saltul din corsetul sufocant al vieții care se repetă este însă iluzoriu. În casa cea nouă, familia Bayard se întîlnește la aceeași masă de Crăciun, realizată după același ceremonial ca și înainte.

Dar adevărata formulă estetică a teatrului lui Th. Wilder, aptă să redea conștiința planetară, apare după părerea noastră mai tîrziu, într-o piesă de dimensiuni mai mari, *„Vagonul de dormit Pegas"*.

Simbolul întregului cosmos este aici trenul cu vagoanele lui populate cu o lume atît de variată. Opera are o structură epică, scenele sînt independente, caracterul de repetiție de spectacol și mimare a replicilor improvizate căpătînd o largă extensiune. Și aici regizorul trage singur cortina, se adresează direct spectatorilor, întrerupe la fel prin intervențiile sale cursul evenimentelor și le comentează, sugerînd judecăți emise dintr-o anumită optică ce trădează o poziție superioară a comentatorului, absentă la Brecht sau Dürrenmatt. Regizorul comentator introduce de fapt pe spectator în viața atît de eterogenă a oamenilor. În felul acesta asocierea de evenimente și reflecții rostite sau doar gîndite de personaje crește pînă la sugerarea imaginii întregului univers. La o anumită oră a nopții se produce acel colocviu cosmic la care iau parte morții și vii, orașele și aspectele naturii, planetele și filozofii, sugerate prin anumite ore ale nopții. Opera se încheie prin suspendarea acțiunii, procedeu frecvent în teatrul lui Th. Wilder. Regizorul comentator anunță sosirea trenului în ultima stație, spectacolul ia sfîrșit, lăsînd impresia că evenimentele relatate prin caracterul lor reversibil pot fi reluate de la început.

Ca și la Max Frisch, viziunea vieții desfășurată în cicluri repetabile impune crearea unei opere epice cu o structură circulară. Dacă în opera amintită simbolul universului planetar este trenul cu vagoanele sale în *„Orașul nostru"* (1937) conștiința cosmosului este sugerată de viața cotidiană a unui oraș obișnuit cu o lume obișnuită care traversează evenimente obișnuite. *„Orașul nostru"* este prin excelență o operă cu caracter antiiluzionist. Pe o scenă goală, cîteva scaune goale sînt așezate de regizorul cu pipa în gură și pălăria pe cap. Cînd tăcerea se lasă în sală începe comentarea care e o adevărată cronică a vieții întregului univers.

„REGIZORUL : *Piesa care se va juca în această seară se numeşte O r a ş u l n o s t r u. A fost scrisă de Thornton Wilder ; e regizată de A. În această piesă veţi vedea pe domnişoara C, pe domnişoara D, pe domnişoara E şi pe domnul F, pe domnul G, pe domnul H şi pe mulţi alţii. Oraşul se numeşte Grover's Corners, e situat în New Hampshire — exact la hotarul regiunii Massachusetts : la 42 de grade şi 40 de minute latitudine şi 70 de grade şi 37 de minute longitudine. Primul act ne prezintă o zi din oraşul nostru. Ziua e 7 mai, 1901. Se face ziuă.*

(Un cocoş cîntă)

Pe cer, înspre răsărit, încep să se zărească de după dealuri primele raze de lumină. Dintotdeauna luceafărul de dimineaţă e nespus de strălucitor în clipa cînd trebuie să apună, nu-i aşa ?

(Se uită la cer o clipă, apoi se îndreaptă spre fundul scenei.)

Ei, şi-acuma să vă spun mai degrabă cum arată oraşul nostru. Acolo... (adică paralel cu peretele din spate al scenei) e Strada Mare. Ceva mai încolo e gara ; calea ferată trece pe-aici. Cartierul polonezilor e dincolo de linie şi tot acolo locuieşte un grup de familii canadiene. (Arată spre stînga.) În partea aceea e Biserica Congregată ; peste drum e cea Presbiteriană. Biserica Metodistă şi cea Unitariană sînt dincolo.

Cea Baptistă e în vale, pe malul rîului. Cea Catolică e în cealaltă parte, peste linie.

Aici e Primăria şi Poşta, la un loc ; temniţa e la subsol.

Bryan a ţinut odată o cuvîntare chiar aici, pe treptele acestea.

De-a lungul acestei străzi sînt un şir de magazine.

Aici sînt stîlpii de care se leagă caii. Primul automobil o să apară cam peste vreo cinci ani — proprietatea bancherului Cartwright, cel mai bogat cetăţean din oraş... locuieşte în casa aceea mare şi albă de pe deal...“

După stabilirea aspectului topografic general al oraşului asemenea reflectorului de film, regizorul atrage atenţia asupra caselor, personajelor principale din piesă.

„Aici e casa doctorului nostru, Doc Gibbs. Aici e uşa din spatele casei. (Două bolţi de zăbrele, acoperite cu plante agăţătoare şi flori, sînt împinse spre cele două coloane ale avanscenei.) Iată şi un pic de decor pentru acei care cred că trebuie să aibă aşa ceva.

Aici e grădina Doamnei Gibbs. Porumb... mazăre... fasole... nalbă... heliotrop... şi o mulţime de buruieni. (Traversează scena.) În acele zile gazeta noastră apărea de două ori pe săptămînă — S e n t i n e l a din Gover's Corners — şi aici e casa redactorului-şef Webb.

Şi aici e grădina Doamnei Webb.

E la fel ca şi aceea a Doamnei Gibbs, numai că are şi o mulţime de floarea-soarelui. (Priveşte în fund, înspre centrul scenei.)

Acolo, în faţă... e un nuc bătrîn. (Se întoarce la locul lui de lîngă coloana din dreapta a avanscenei şi se uită cîteva clipe în sală.) Frumos oraş, înţelegeţi ce

vreau să zic? După cîte știu eu, nu s-a ridicat de prin locurile astea nici un om de seamă..."

După ce regizorul face cronica evenimentelor din oraș și din afara lui, prezintă pe cîteva din personajele principale într-o dimineață cînd viața începe să pulseze într-un oraș în care de fapt nu se întîmplă nimic deosebit, istoria cimitirului cu morții lui lipsiți de celebritate ilustrînd aceeași monotonie. Asemenea marionetelor, personajele sînt puse să ilustreze comentariul :

„JOE CROWELL, JR. : *'Mneața, Doc Gibbs.*
DOCTORUL GIBBS : *'Mneața, Joe.*
JOE CROWELL, JR. : *I-a fost rău cuiva?*
DOCTORUL GIBBS : *Nu. S-au născut doi gemeni, dincolo, în cartierul polonezilor.*
JOE CROWELL, JR. : *Să vă dau ziarul acuma?*
DOCTORUL GIBBS : *Da, dă-mi-l. S-a mai întîmplat ceva important prin lume, de miercuri?*
JOE CROWELL, JR. : *Da, domnule. Învățătoarea mea, Domnișoara Foster, se mărită cu unul din Concord.*
DOCTORUL GIBBS : *Nu mai spune !... Și voi, băieții, ce părere aveți despre asta?*
JOE CROWELL, JR. : *Cum să vă spun, desigur că asta nu-i treaba mea... dar mă gîndesc așa, că dacă un om se apucă să fie învățător, apoi trebuie să rămînă învățător...*"

Detaliul cotidian sufocant într-o lume fără orizont care duce la o adevărată automatizare a întrebărilor și răspunsurilor, este relevat de către scriitor, prin reluarea acelorași impresii într-o conjunctură relativ asemănătoare. După întîlnirea doctorului cu vînzătorul de ziare, are loc întîlnirea cu Howie Newsome, lăptarul și bătrîna lui gloabă Bessie :

„HOWIE NEWSOME : *'Mneața, Doc.*
DOCTORUL GIBBS : *'Mneața, Howie.*

HOWIE NEWSOME : *E bolnav cineva?*
DOCTORUL GIBBS : *Doamna Goruslawski a născut doi gemeni.*
HOWIE NEWSOME : *Gemeni, va să zică? Crește mereu orașul ăsta al nostru.*
DOCTORUL GIBBS : *Ce zici, Howie, o să plouă?*
HOWIE NEWSOME : *Nu, nu. O să fie o zi frumoasă, cu soare, nu glumă. Hai, Bessie...*"

Fiecare detaliu de viață pe care autorul îl aduce, sugerează faptul că în acest oraș nimic nu reprezintă unicatul, excepția, totul urmînd itinerarii prestabilite, chiar dacă oamenii sînt alții. Doctorul Gibbs își ciocănește bolnavii în fiecare după-amiază, gospodinele spală vasele, copiii ies de la școală, unii mor, alții se nasc, decorul se schimbă cîte puțin prin evoluția civilizației, dar oamenii rămîn aceiași. În rest, o atmosferă monotonă. În cele două case vecine cresc și cei doi copii. Emily Webb și George Gibbs, care într-o bună zi nu mai sînt copii și încep să se iubească, cuminte așa cum se petrec toate lucrurile din acest oraș. Proiectul lor de căsătorie la fel cu toate celelalte, pare a aduce o anumită neliniște în cele două familii, regizorul îl comentează, iar după aceea îl ilustrează scenic. Banal, ceremonialul căsătoriei care aduce o nouă existență îi sperie pe cei doi parteneri pînă nu de mult plini de entuziasm. Gîndurile ascunse, nerostite tare sînt detectate de scriitor cu finețe. Lucrurile comune și ele pentru că sînt repetabile, capătă într-o anumită conjunctură o nouă semnificație :

„DOAMNA GIBBS : *George! George! Ce-i cu tine?*
GEORGE : *Mamă, nu vreau să îmbătrînesc. De ce mă împinge toată lumea așa?*
DOAMNA GIBBS : *Dar, George... tu ai vrut-o.*
GEORGE : *Nu, ascultă-mă, mamă...*
DOAMNA GIBBS : *N-are rost, George... acuma ești bărbat.*
GEORGE : *Ascultă-mă, mamă, te rog pentru ultima oară... Tot ce vreau e să fiu un om...*"

Aici, ca și la T. Williams, ceea ce scoate personajele din somnolența lor cotidiană este confruntarea cu timpul, spaima față de sfîrșit. Același eveniment se reflectă într-o manieră asemănătoare în familia lui Emily. Spaima față de sfîrșit anulează mirajul căsătoriei.

„EMILY : *Niciodată în viață nu m-am simțit așa de singură. Și George cu figura asta. Îl urăsc. Mai bine aș muri acuma ! Tată ! Tată !*"

Dar ca și în *„Jacques sau supunerea"* sau *„Viitorul nostru este în ouă"* a lui Eugen Ionescu și aici conformismul familiilor înfrînge această formală rezistență. Proliferarea fiind scopul final, căminul conjugal trebuie să se înfăptuiască. Ceremonia are un fast deosebit, circuitul închis al existențelor pare a fi împrospătat cu un aer nou, înviorător. Entuziastă, doamna Soames afirmă : „Cea mai frumoasă nuntă din cîte am văzut".

Regizorul comentator care este și preot, sparge necruțător plasa de iluzii. Decursul banal al evenimentelor aparent neobișnuit este scos în evidență.

„REGIZORUL : *Am căsătorit peste două sute de perechi la vremea mea. Oare cred în povestea asta ?*
Nu știu nici eu.
M. se căsătorește cu N... milioane de oameni fac treaba asta.
Căsuța, căruciorul pentru copil, plimbările de sîmbătă după-amiaza cu Fordul, primul acces de reumatism, nepoții, al doilea acces de reumatism, clipa morții, citirea testamentului...

(Se uită în sală pentru prima dată, cu un zîmbet cald, care înlătură orice urmă de cinism din cuvintele care vor urma.)

O dată într-o mie de cazuri e interesant. Și acuma... să se cînte M a r ș u l n u p ț i a l al lui Mendelssohn."

Dar privit din perspectiva morții, faptul cotidian, banal, se convertește în miracol cotidian. Petrecîndu-se la cimitir, ultimul act al piesei în care asistăm la moartea lui Emily este pretextul unui interesant dialog dintre vii și morți, care constituie partea cea mai originală a piesei, întreaga operă fiind proiectată pe un anumit fundal filozofic inedit. Imobili pe fotoliile care sugerează mormintele, morții par a-și prelungi la cimitir existența lor cotidiană, obișnuită. Unul vorbește despre ploile binefăcătoare pentru cîmpuri, altul despre un om care s-a spînzurat, iar altul anunță sosirea unui nou cortegiu cu ultimul mort, Emily. Evenimentul e privit de cei din cimitir cu o anumită detașare, patosul cotidian din lumea cealaltă lipsește cu desăvîrșire.

„DOAMNA SOAMES : *Cine-i, Julia ?*
DOAMNA GIBBS *(fără a-și ridica privirea) : Nora-mea, Emily Webb.*
DOAMNA SOAMES *(puțin cam surprinsă, dar fără emoție) : Ei, nu mai spune ! Drumul încoa' trebuie să fi fost teribil de noroios. De ce-a murit, Julia ?*
DOAMNA GIBBS : *La naștere. (Aproape rîzînd.) Uitasem de toate astea. Doamne, tare era groaznică viața asta (cu un oftat) și minunată !...*"

Emily pătrunde în lumea morților ca o ființă într-o lume de basm în imaginația căreia trecutul și prezentul nu se pot încă despărți. Optica ei asupra lumii va începe să se schimbe repede.

„EMILY : *Mi se pare că au trecut mii și mii de ani de cînd am... Tata și-a adus aminte că acesta e imnul meu favorit. O, tare-aș vrea să fi fost aici de multă vreme. Nu-mi place să fiu nouă printre voi. Ce mai faceți, domnule Stimson ?*
SIMON STIMSON : *Mulțumesc, Emily...*"

Avînd memoria mai puternic încărcată de trecut, Emily trăiește totuși nostalgia vieții de care s-a despărțit.

Cu toate sfaturile morților de a nu se întoarce în rîndul celor vii, ea caută o zi fericită în care să revină pe pămînt și aceasta este aniversarea vîrstei de 14 ani. Asemenea unei secvențe de film reluate, scena aniversării este reconstituită în toate detaliile ei. Ritmul rapid al acestui film al reîntoarcerii imprimă întîmplărilor banale semnificația morții. Cotidianul repetabil devine unicat. Miracolul existenței obișnuite și neînțelese, trăită într-o stare de somnolență, se realizează. Patosul despărțirii definitive de lume abia acum capătă o vibrație autentică.

„EMILY *(cu glas tare către Regizor): Nu pot, nu mai pot continua. Totul merge atît de repede. Nici n-avem vreme să ne uităm unul la celălalt.*

(Izbucnește în plîns.

Luminile din jumătatea din stînga a scenei scad. Doamna Webb dispare.)

Nu mi-am dat seama. Va să zică așa se întîmplau toate și niciodată nu mi-am dat seama că e așa. Ia-mă înapoi... acolo sus pe deal... la mormîntul meu. Dar mai întîi așteaptă ! Încă o privire."

Ca și Demian, eroul lui Hermann Hesse din romanul cu același titlu, Emily realizează post-mortem o nouă viziune asupra vieții. Lecția despre modul de abordare a existenței dată de scriitor în acest final liric este evidentă.

„Adio, adio, lume. Adio, Grover's Corners... adio, mamă și tată... Adio, ceasuri care bateți... floarea-soarelui din grădina mamei... mîncare și cafea... Și adio rochii călcate proaspăt și băi calde... și adio dormit și sculat ! O, lume, ești mult prea minunată ca oamenii să-și poată da seama de asta vreodată..."

Impuse de însuși conținutul operei, modalitățile specifice teatrului epic sînt folosite în *Orașul nostru* cu multă ingeniozitate. Ele vor fi puse la contribuție într-o măsură și mai mare. În piesa *„Am mai scăpat încă o dată"* (1942)

unde comentariile, proiecțiile de film, inscripțiile contribuie cu toate la rezolvarea acestui spectacol planetar care calcă orice convenție privitoare la timp și spațiu.

Spectacolul de groază oferit de al doilea război mondial i-a sugerat lui Th. Wilder ideea de a realiza o operă în care alegoria se interferează cu parabola, convențiile teatrale largi pe care le-a ales permițîndu-i scriitorului să pună omenirea în trei situații decisive, cînd s-a găsit în marginea prăpastiei.

Eficiența parabolei impune aici necesitatea îmbinării teatrului epic cu teatrul de situații. Scriitorul realizează o modalitate artistică originală și lipsită de artificialitate în surprinderea unor momente capitale din istoria lumii. În eseul său *„Ce este literatura"* J.-P. Sartre arăta că în dramaturgia tradițională sînt aduse pe scenă caractere care se modifică prin înfruntarea lor unele cu altele. Spre deosebire însă de teatrul de caractere, teatrul de situații pune personajele într-o anumită conjunctură care impune optarea pentru o anumită soluție în vederea ieșirii din impas. Această opțiune adaugă însă Sartre nu este un simplu act de adeziune la una din alternativele care se oferă, ci de creare în situația dată a unei căi de salvare. *„Nu există căi de ales,* demonstrează Sartre. *Calea este descoperită și cine-și descoperă calea se descoperă pe el însuși"*. Cele trei situații decisive în care familia domnului Antrobus formată din soție, cei doi copii, Henri și Glady, și Sabina femeia de serviciu, le traversează scăpînd de fiecare dată, sînt epoca glacială, potopul și războiul.

Comentatorul ne introduce aici într-o lume ciudată, un amestec de primitivism și civilizație, în localitatea New Jersey, unde se află locuința domnului Antrobus, descoperitorul roții, manivelei, alfabetului și al înmulțirii pînă la 100. Stăpînul este așteptat, slujnica face curat în casă, stînd de vorbă cu puiul de dinozaur care se plîngea de frig și cerea de mîncare, comunicîndu-i doamnei Antrobus că mamutul a fost muls. Alegoria ne transpune într-o lume atemporală, Henry fiul domnului Antrobus, părînd a fi Cain care avea peste 4 000 de ani. Anularea timpului

istoric este însă mereu denunțată de Sabina, personajul antiiluzionist, slujnica și iubita stăpînului, care-l inspiră în descoperirile sale.

> *„Autorul spune că nu s-a hotărît în maniera lui copilărească dacă noi trebuie să locuim într-o grotă sau la New Jersey cel de astăzi și așa merge toată piesa. Oh, de ce nu mai putem avea piese ca odinioară, ca vechiul Heidelberg sau «Chemarea inimii» sau «Liliacul», amuzament bun cu anumită morală care poate fi dusă acasă ca o consolare.“*

După asemenea replici care permit o continuă confruntare cu realitatea imediată, saltul în universul imaginar se produce din nou. Frigul crește înfricoșător, Mister Antrobus telefonează acasă, cerînd să se pună totul pe foc cu excepția operei lui Shakespeare, iar cînd domnul Antrobus se întoarce, casa lui devine un fel de corabie salvatoare în care, în afară de familie, își găsesc adăpost cîteva muze (artele), un doctor și cîteva perechi de animale. Doar dinozaurul moare.

Salvați de catastrofa glaciară, membrii familiei Antrobus sînt acum în Atlantic City, strălucitul savant fiind președintele unui congres al tuturor bipedelor și patrupedelor existente iar doamna Antrobus președinta unei federații femenine *„Masa și patul“*. Noua eră începe sub lozinca viitorului, rostită de marele Antrobus, cel care pînă cu cîteva luni în urmă nu se hotărîse încă dacă este cazul să poarte pene sau să respire prin bronchii. Lozinca e : *„Amuzați-vă“*. Sub zodia amuzamentului fără oprelişti, Sabina, fosta slujnică, devine Miss Atlantic City (1942) iar domnul Antrobus va fi din ce în ce mai cucerit de farmecul ei irezistibil.

Cu multă discreție Th. Wilder creează episoade foarte sugestive din care rezultă universalitatea unor deziderate și năzuința permanenței lor. „Ce este viața, spune Sabina, abstracție făcînd de două lucruri : plăcerea și puterea ? Ce este viața fără acestea, plictiseală, absurditate.“ Cucerit de morala liberă a Sabinei, sătul de cei 5 000 de ani de că-

sătorie, Antrobus își părăsește pentru un moment soția. Scriitorul demonstrează că tradiționalul cuplu conjugal are o putere de dăinuire mult mai mare. Căsătoria dintre cei doi oameni alăturați, denunțată de doamna Antrobus ca un act convențional, pare să se desfacă. Acest incident mărunt este însă din nou proiectat de scriitor pe fundalul unei situații-limită. Furtuna care se vestea nu era obișnuită. Celebrul savant nu-și mai poate ține cuvîntarea. *„Prezicătoarea adevărului"*, personaj care aici are semnificația oracolului, anunță o nouă catastrofă :

„Antrobus, nu mai este nici o clipă de pierdut... mergi cu familia pe vas...

ANTROBUS : *Familia mea. Nu am nici o familie, Maggie. Maggie, nu vor veni.*

PREZICĂTOAREA ADEVĂRULUI : *Vor veni, Antrobus. Ia aceste animale pe corabie cu tine. Cîte două de fiecare".*

Ultima parte a operei reprezintă imaginea lumii după război. Amenințată de dezagregare, celula socială a familiei Antrobus se reface cu greu. Sabina se întoarce din lagăr, iar generalul Henry (Cain) ucigașul epocii moderne devine dușmanul tatălui său, savantul umanist care nu-și găsește o nouă coordonată a existenței. Traversînd atîtea catastrofe, familia Antrobus, simbolul societății umane în pericol, își va regăsi echilibrul. Miracolul cotidian se realizează și aici pe această cale. Realizînd o anumită imagine a evoluției ciclice a omenirii, Sabina va spune : „Mereu s-o luăm de la început, aceasta este totul. Mereu și iar mereu de la început... De ce să facem planuri de viitor ? Într-o zi pămîntul oricum se va răci și pînă atunci se vor întîmpla tot felul de lucruri, alte războaie, mai multe ziduri de gheață, potopuri și cutremure de pămînt".

Înfățișată ca o haită de lupi ce se devoră, detestată pentru viciile ei, lumea nu este însă în cele din urmă denunțată ca neameliorabilă, Mister Antrobus ca și Sabina fiind gata să facă totul pentru refacerea ei. Opera *„Am mai scăpat încă o dată"* se încheie în aceeași manieră, ca și celelalte piese ale lui Th. Wilder. Replica finală subli-

niază alegoria ca teatru, întreruperea iluziei. „Acum ați ajuns pînă aici, spune Sabina, noi tebuie să jucăm mereu mai departe. Vă puteți duce în liniște acasă. Finalul acestei piese n-a fost încă scris."

Realizînd teatrul planetar prin proiectarea unor evenimente pe o vastă panoramă a secolelor, Th. Wilder nu va ezita să facă același lucru pornind de la un mit antic. Foarte frecvente în teatrul contemporan, începînd de la O'Neill și Pirandello pînă la Cocteau, Anouilh, Brecht și Dürrenmatt, miturile antice devin pentru dramaturgii din epoca noastră pretexte literare pentru exprimarea propriei lor viziuni despre lume.

„Alcestiada" operă pe care într-o primă variantă scriitorul a prezentat-o în 1955 la festivitățile din Edinburg este și ea pentru Th. Wilder un pretext literar care-i va da prilejul să pună în lumină problema semnificației existenței noastre, sensurile ei majore. Dacă în romanul său *„Podul de la San Luis Rey"* lumea părea fără sens, ca și moartea celor cinci personaje al căror destin scriitorul îl urmărește, aici relațiile dintre oameni și zei ca și cele interumane obișnuite, sînt judecate după o altă scară de valori. Curtea lui Admetos, regele Tesaliei este în așteptarea unui mare eveniment, căsătoria acestuia cu frumoasa prințesă Alcesta. Cucerită printr-o grea probă de vitejie, Alcesta are încă grave ezitări. Ea vrea să devină preoteasa lui Apolon și este în așteptarea unui semn al Zeului. Alcesta este o căutătoare a adevărului pe care vrea să-l slujească jertfindu-i întreaga viață. Viața domestică cu toate atracțiile ei i se pare o cufundare lentă în mormînt, neștiutoare ca în ziua nașterii.

„Este timpul să căutăm certitudini", spunea ea. Aflată în mijlocul unei curți care nu-i înțelege năzuințele, prințesa așteaptă semnul decisiv al oracolului care este transmis de bătrînul și scepticul Tiresias. Acesta anunță că Apolon va veni la curtea regelui din Tesalia ca un om de rînd printre muritorii obișnuiți unde va rămîne un an. El va fi unul dintre cei 4 păstori care sosesc la curte, dar nimeni nu-l va putea recunoaște niciodată. Vestea echivocă a oracolului e interpretată de Alcesta ca o poruncă

a rămînerii la curtea lui Admetos căruia îi va dărui dragostea ei. Anunțată ca o mare onoare, plină însă de pericole și jertfe, prezența lui Apolon la curte printre muritorii de rînd este un veșnic izvor de neliniște. Nimeni nu-i poate înțelege scopul și dialogul dintre Zeu și Moarte nu-l dezvăluie, dimpotrivă, îl acoperă de un mister și mai profund. Mărturisind că a coborît din Olimp pentru a da curs unei prevestiri pline de învățături care va trece multă vreme din om în om, Apolon este privit de Moarte cu scepticism.

> *„Lasă oamenii în pace, rămîi acolo sus în Olimpul vostru unde e locul vostru (al Zeilor) și bucură-te de existența voastră... Voi ați creat aceste ființe ca să le prostiți și să puneți întreaga lume în încurcătură. Va fi din ce în ce mai rău. Voi nu puteți face altceva decît să-i chinuiți pe oameni. Cine știe aceasta mai bine decît mine ?“*

Înfruntarea dintre Apolon și Moarte pare a sugera antinomia dintre afirmație și negație, dintre bine și rău. Încrezător în faptul că omenirea evoluînd a început să-i înțeleagă limbajul, Zeul e gata să înceapă împlinirea planului care prin jertfe și suferințe să poată valorifica durerea și abnegația, transformîndu-le în acte nemuritoare. Grav rănit de unul dintre păstori, Admetos este în pragul morții, cînd unul dintre aceștia arată că singura cale de salvare a regelui este sacrificarea unei alte ființe pentru el. Alcesta nu ezită nici o clipă să se jertfească. Și cînd doica de altădată a regelui și păstorul făptaș al morții cer să moară ei pentru rege, Alcesta demonstrează că sacrificiul lor nu are o valoare și semnificație destul de profundă :

„PĂSTORUL : *Am și început să mor.*
ALCESTA : *Da, ar fi posibil să mori, dar ceea ce faci tu e nedesăvîrșit. Tu nu vrei să mori din iubire pentru Admetos, ci pentru a alunga fapta ta*

urîtă din inimă. Aceasta trebuie să fie o faptă pornită din iubire, păstorule, nu o urmare a păcatului..."

Călăuzită de această convingere, Alcesta moare salvînd din dragoste viața regelui Admetos. Dar sacrificiul ei pare a depăși orice justificare. Și cînd Heracles, prietenul prințesei și al regelui vine la curte și află această veste, bețivul înțelept care cutreierase pe la toate curțile Eladei, fiu al unui zeu și al unei muritoare, coboară în infern de unde o aduce din nou în viață. Dar beatificarea Alcestei prin suferință nu este împlinită. Admetos va fi ucis de Agis, regele sălbatic al Troiei care devenise stăpînitorul acestor locuri. În felul acesta, lanțul tragic continuă. Epimenes, copilul alungat de la curte se pare că a murit, Alcesta ajunge sclavă la curtea unde domnise, iar Apolon, Zeul protector al Tesaliei pare să se fi retras undeva în înălțimi neștiute. Asupra oamenilor fericiți de altă dată se abate necruțătoare ciuma iar odiosul rege străin caută să o înfățișeze lumii pe Alcesta ca o sursă a tuturor nenorocirilor. Atunci se întoarce Epimenes, fiul regelui de altădată, vestind răzbunarea. Dar Alcesta era bătrînă, sclava hulită așteaptă încă semnul zeului și vorbește în numele altei etici :

„*Un om care a cunoscut bucuria răzbunării poate nu va mai cunoaște niciodată o altă bucurie*". Și cînd fiica regelui cotropitor Agis moare, Alcesta bănuită de crimă, îi descoperă regelui ignorant, egoist și rău semnificația ei :

> „*Amărăciunea noastră, rege, este numai în parte durere... Ea e disperarea de a nu fi trăit, disperarea că propria viață nu a însemnat nimic, indiferent dacă a fost fericită sau nu*".

Prin suferința creată de moartea fiicei sale, Agis regele impermeabil la durere, cotropitorul fără scrupule începe să înțeleagă că sensul existenței lui nu se poate împlini decît în mijlocul poporului său. Prin suferință,

Alcesta este beatificată, ridicată de Apolon în rîndurile nemuritorilor.

Cu toate acestea drama nu e o apologie a suferinței. Ea este însă o invitație la căutarea sensurilor majore ale existenței, un îndemn spre opțiunea care să fertilizeze viața printr-o prezență activă și binefăcătoare. Apologet al faptelor constructive, încrezător în putința de ameliorare a lumii, Th. Wilder se sustrage de sub tutela înrobitoare a teologiei, prin umanismul său sincer și plin de patos.

Teatrul *„conștiinței planetare"* devine astfel prin contribuția lui Th. Wilder, operă de angajare morală, miracolul faptului cotidian transformîndu-se într-un îndemn la trăirea lucidă și selectarea judicioasă a valorii de nonvaloare.

TENNESSEE WILLIAMS ŞI EXCESELE ANCHETEI PSIHANALITICE ÎN TEATRU

Teatrul american contemporan este astăzi prezent pe cele mai de seamă scene ale lumii datorită unor mari dramaturgi ai epocii noastre, din suita cărora constelația reprezentată de Thornton Wilder, Arthur Miller și Tennessee Williams, merită o mențiune deosebită.

Legați prin formația lor artistică atît de tradițiile teatrului american în peisajul căruia opera lui O'Neill deține încă un rol de prim ordin, cît și de experiențele mai noi și mai îndrăznețe ale dramaturgilor expresioniști europeni, scriitorii americani contemporani ajung astfel să fructifice într-o manieră proprie experiența literară a celor două continente.

Izolarea scriitorilor americani de mișcarea de idei din întreaga lume devine astăzi un adevărat mit. Unii critici literari supralicitează această situație, valabilă pentru o epocă mai veche, pentru a explica originalitatea unei literaturi ale cărei surse sînt mult mai largi. În acest sens, poetul și criticul literar englez Stepfen Spender afirma următoarele : *„Scriitorul american este cel mai izolat din lume. Dacă nu provine din Boston sau New York, el a creat izolat în tinerețe în vest, vestul mijlociu sau în sud. În mijlocul unei lumi dispersate care nu recunoaște va-*

LICEUL „GHEORGHE ... BIBLIOTECA BUCUREȘTI

loarea artistului, acesta poate în taină se rușinează că este scriitor, fiind imposibil ca asemenea premise să rămînă întreaga viață la baza operei sale. El este izolat din lipsa centrelor de cultură, care să corespundă Parisului sau Londrei, unde la modul spiritual s-ar simți ca acasă. El este izolat prin succesul pe care gloria lui literară îl exploatează și care în același timp îl izgonește social și economic din literatură și din sfera sensibilității lui de odinioară". Dacă situația pe care Stepfen Spender o surprinde cu atîta acuitate este caracteristică pentru unii scriitori din secolul XIX și de la începutul secolului XX, astăzi ea nu-și mai păstrează valabilitatea decît în cazuri cu totul izolate.

Tennessee Williams reprezintă doar într-o mică măsură traiectoria existenței unor scriitori de genul celor menționați de Stepfen Spender. El a fost un izolat doar în anii tinereții, umbrite de dureroase privațiuni. La 13 ani cînd criza economică zdruncinase adînc America, familia sa părăsește locurile pitorești din Mississipi mutîndu-se la St. Louis, unde T. Williams angajat ca lucrător într-o fabrică de încălțăminte, ajunge să cunoască de timpuriu lumea dezmoșteniților, mediul proletar. Unele ecouri din această etapă agitată a existenței sale sînt evidente în opera sa de tinerețe „*Menajeria de sticlă*" (1944). În 1930 scriitorul se fixează la New Orleans, locul unde evoluează intriga multora din operele sale. Zbătîndu-se încă într-o cumplită sărăcie, dramaturgul care audiase și unele cursuri universitare, este rînd pe rînd liftier, portar de hoteluri, existența aceasta agitată asemănîndu-se cu a multor scriitori americani de mare renume ca Hemingway, Saroyan și alții care, pînă să ajungă în culmea gloriei, străbat un vast coridor al suferinței. În această perioadă T. Williams devine un entuziast admirator al scriitorului englez D. H. Lawrence. Sub influența acestuia, ființa umană ajunge să fie privită de el ca un obiect de studiu, nu prin vibrațiile superioare ale conștiinței, ci prin zonele abisale, structura temperamentală. Din acest unghi de vedere, reacțiile instinctive primare reprezintă

factorii motori care determină actele de comportament ale individului.

Prin reacția lui provocatoare față de puritanismul englez, D. H. Lawrence afirmase înainte ca freudismul să capete o largă răspîndire că „*marea lui religie este credința că sîngele și carnea sînt mai înțelepte decît intelectul. Rațiunea noastră poate să greșească dar ceea ce sîngele simte, crede și spune este întotdeauna adevărat*".

Dualismul acesta frapant, caracterizat printr-un puternic antiintelectualism, prin supralicitarea libidoului sexual în determinarea condiției umane constituie coloana vertebrală a primei piese de teatru a lui Tennessee Williams *Lupta cu îngerul* (1940), mai tîrziu total refăcută și publicată sub titlul *Orfeu în infern*. Dar înainte de a realiza *Menajeria de sticlă*, T. Williams audiază unele cursuri la Institutul pentru cercetări sociale, unde l-a cunoscut pe celebrul regizor german Erwin Piscator. Influența acestuia asupra scriitorului american, exercitată în anii în care Piscator se găsea în exil în Statele Unite nu se va resimți doar prin tendința de epicizare a unor opere, ca cea mai sus-amintită sau *Camino Real*, ci și prin familiarizarea sa cu literatura expresionistă germană. În felul acesta interesul pentru Freud, întreținut, pe de o parte, de unii scriitori americani, alimentat, pe de altă parte, de literatura expresionistă germană, capătă proporții tot mai mari. Pornind de la unele date din studiul lui David Dievers, *Freud pe Broadway*, pe care cercetătoarea vieneză Margreth Dietrich în cartea sa *Das moderne Drama* le sporește, aceasta arată că de la O'Neill și Barry pînă la Thornton Wilder, Samuel N. Behrman, Paul Osborn, operele de început ale lui W. Saroyan, Arthur Miller etc. psihanaliza prin datele ei fundamentale, furnizate de Freud și Jung, devine o metodă principală de explorare a straturilor celor mai adînci ale ființei umane. Astfel dacă în țările europene, în ultimele 3—4 decenii, investigația psihanalitică este un fenomen periferic, prezent doar la unii scriitori nordici, puțin cunoscuți ca Hans Cristian, Branner și Carl Erich Soya sau în Norvegia la Helge Krog, în literatura americană preocuparea pentru

zonele cele mai obscure ale conștiinței rămîne o trăsătură constantă, atenuată poate doar în ultimii ani [1]. În acest context, anumite tipuri de paranoici, isterici, oameni cu complexe, precum și stările morbide și atavismele neiertătoare, sînt aduse cu preferință pe primul plan. Într-un dialog cu el însuși asupra finalității artei sale, publicat sub forma unui interviu, T. Williams, își comunică de fapt profesiunea de credință care ne oferă calea pe care trebuie să mergem în descifrarea sensurilor operei sale : *„Trebuie să mărturisiți că ultimele dv. lucrări au o trăsătură neliniștitoare de duritate, răceală, brutalitate și mînie. — Cred că fără să vreau am fost urmărit de tensiunea crescîndă, amărăciunile și violența timpului nostru și a mediului înconjurător, cînd ca scriitor și om tensiunea crescîndă și-a găsit în mine însumi o anumită expresie. — Sînteți de acord că tensiunea crescîndă așa cum o numiți oglindește eul dv.? — Da. — O interioritate morbidă? — Da, care se învecinează cu psihoza. Cred că arta mea a fost întotdeauna pentru mine un gen de psihoterapie. — Cum cred însă că publicul se va lăsa influențat de aceste opere pe care un «dement» virtual sau în plină evoluție le-a scris ca un act de eliberare de tensiunea sa interioară? — Publicul își va rezolva și el propria-i tensiune crescîndă care se interferează cu psihozele. — Nu cred în păcatul originar și nici în vină. Pentru mine nu există nici răufăcători, și nici eroi, ci numai căi juste sau eronate pe care ființa umană apucă, nu dintr-o hotărîre liberă, ci din necesitate sau influența unor factori care rămîn de neînțeles, legați de eul său, condițiile de viață, ereditate.“* [2].

Așa cum se poate constata dintr-o asemenea profesiune de credință, teatrul lui T. Williams demonstrează o profundă înclinație pentru psihologism, realismul despre care el adeseori vorbește năzuind să fie un act de reprezentare scenică a vieții interioare. Cu toate acestea scriitorul american încearcă să se distanțeze de teatrul

[1] M. Dietrich, *Das moderne Drama*, Stuttgart, 1963, p. 242—254.
[2] M. Dietrich, op. cit., p. 261—262.

naturalist care reducea totul la fiziologic și temperament. Așa cum rezultă din prefețele și studiile sale, ceea ce el își propune, este ca *„prin transformare și retopire, fenomenele nemijlocite să fie reprezentate în alte forme"*.

În acest scop imaginea, muzica și alte efecte sonore dețin un rol semnificativ pentru ca realitatea interioară pe care autorul o aduce pe scenă, zbuciumul tragic al ființei umane, să fie cît mai transparente. Sursa tragicului în teatrul lui T. Williams este oferită de imposibilitatea individului de a se integra într-o colectivitate umană care rămîne mereu impermeabilă și neîndurătoare. Mutilați sufletește sau fizicește, apăsați de un trecut de care nu se pot despărți, refugiați dintr-o realitate brutală într-o lume de vis, eroii lui T. Williams trăiesc tragedia alienării de societate, a singularizării într-o lume himerică în care tortura ființei umane ultragiate și refulate capătă proporții învecinate cu demența. Eroii lui T. Williams nu trăiesc drama alternativei pentru o anumită soluție, fiindcă în cele mai frecvente cazuri nu au posibilitatea să aleagă. Fixați pe anumite coordonate ale existenței umane, ei nu se pot abate de la o anumită traiectorie, încercarea lor fiind zadarnică, deoarece intrat într-un infern figurativ, Orfeu în toate ipostazele pe care le trăiește în opera lui T. Williams, nu mai poate ieși niciodată. Tentativa aceasta de salvare dintr-un mediu sufocant căruia personajul nu i se poate sustrage, creează o stare de criză adîncă. La T. Williams preferința pentru stările de criză care facilitează zbuciumuri interioare adînci, explorarea unor zone sufletești necunoscute de care eroii iau act ca de ceva nou, eliberîndu-se de anumite refulări, constituie o trăsătură constantă a dramaturgiei sale. Tragedia lipsei de contact dintre individ și societate, capătă astfel o coloratură psihologică de multe ori morbidă care apare, cînd ca o consecință a neputinței de comunicare, cînd ca o premisă a alienării individului. *„Lumea*, spune Isabella, un personaj din *Timpul de aclimatizare, este un spital uriaș și de aceea am devenit eu soră, George. Lumea este un sector de neurologie și de aceea studiez modul de îngrijire a bolnavilor."*

În acest univers, conceput ca o uriașă clinică de boli nervoase, personajele lui T. Williams, constituite dintr-un ciudat aliaj sufletesc de senzualitate primitivă și aspirație spre puritate și absolut, își încrucișează destinele, fără să poată forma în cele mai semnificative cazuri o unitate. Apropierea în viață apare astfel ca o simplă alăturare dintre oameni între care nu există vase comunicante.

„ISABEL : *Cît de urît și îngrozitor este...*
GEORGE : *Ce ?*
ISABEL : *Existența împreună a doi oameni, două, două... lumi diferite... Încercarea... unei vieți... în comun...*"

În explorarea frămîntărilor acestei lumi care trăiește tragedia alienării și neîmplinirii, frecventă și la Dürrenmatt, Brecht sau Eugen Ionescu, T. Williams pleacă însă mereu de la lecțiile desprinse din Freud și întreaga școală a psihanaliștilor contemporani.

Fenomenele superioare de factură spirituală, conduita stranie a personajelor din opera sa dramatică, au la bază cauze de ordin afectiv. Energia afectivă de mare amplitudine care dinamizează ființa umană în teatrul lui T. Williams, este însă și ea la rîndul ei generată de cauze mult mai obscure care duc la impulsuri elementare, la instincte. Cercetările psihanalitice demonstrează însă că trecerea de la instinctele primare la sentimente superioare se produce într-o anumită zonă deosebită, adică în așa-zisa *regiune a complexelor*. Complexele pot fi personale, diferențiate de la om la om, datorită unei anumite experiențe de viață. Spre deosebire de aceste complexe, situate în zonele superioare ale conștiinței, cercetările psihanalitice discută problema unor complexe mai profunde, localizate în straturi mai adînci ale conștiinței, cu caracter general și moștenite. Complexul Oedip, Narcis și complexul mutilației, de pildă, fac parte din această categorie a fenomenelor mai obscure ale conștiinței. Peste ele se pot sedimenta complexe personale mult mai variate. T. Williams nu traduce în mod direct în opera sa anumite puncte de vedere desprinse din literatura psihanalitică.

În investigarea conștiinței umane în teatrul său, se îndrumează cu precădere spre explicarea stărilor stranii, aparent anormale, ale căror cauze obscure autorul încearcă să le lumineze prin date furnizate de ancheta psihanalitică, conjugate cu acelea desprinse din sociologie.

Un exemplu ilustrativ îl oferă *Menajeria de sticlă* (1944), piesă de teatru în care ancheta psihanalitică, utilizată ca mijloc de investigație și explicare a conștiinței umane, se interferează cu tendințele de epicizare a teatrului după exemplul oferit de Piscator. *Menajeria de sticlă* este considerată de autor ca un *„joc al amintirii"*. Dar *„amintirea,* precizează scriitorul american, *își permite diferite libertăți. Ea lasă anumite detalii la o parte și le exagerează pe altele, potrivit sentimentului de valoare a obiectelor pe care ea le atinge"*.

Fiind un joc al amintirii, al iluziilor și al speranțelor, *Menajeria de sticlă* nu mai are construcția obișnuită din teatrul clasic. Îndepărtîndu-se de dramaturgia naturalistă, T. Williams își mărturisește intenția de a realiza *un teatru plastic,* în care pantomima, proiecțiile, efectele sonore, culisele cu transparența lor care rupe limitele unui spațiu finit, sînt auxiliare prețioase în vederea exprimării unor stări afective profunde. Jocului amintirii îi este astfel creată o expresie dramatică adecvată. *Menajeria de sticlă* se bazează pe scene care au o anumită structură independentă. Anecdotica operei, precizează însuși autorul, pare fragmentară, de unde necesitatea intervențiilor personajului comentator și a proiecțiilor de film cu caracter explicativ. Maniera de epicizare este astfel aici mai apropiată de aceea a expresioniștilor, decît cea preconizată de Piscator sau Brecht.

Sursa tragicului în *Menajeria de sticlă,* provine din incapacitatea contactului personajelor cu realitatea imediată. Într-o viață plină de griji și privațiuni, Amanda se refugiază în trecut, trăind nostalgia unei lumi dispărute o dată cu copilăria, Laura cea infirmă, obsedată de un adevărat complex al mutilării, se izolează și ea într-o lume himerică, oferită de imaginea firavelor animale din menajeria de sticlă. Între aceste două lumi de iluzii, pen-

dulează Tom. Fratele Laurei scrie versuri pe cutia de pantofi în fabrica unde lucrează, evadează în aventura filmelor pentru a se distanța de o realitate prea crudă. Personajele din *Menajeria de sticlă* vin în contradicție unele cu altele pentru că lumea iluziilor lor este diferită. Cînd Amanda îi spune lui Tom : *„Despre nici un lucru tu nu poți spune ceva. Tu trăiești într-un vis. Tu țesi doar iluzii"*, reprosul nu vine din partea unei ființe care are o percepție mai exactă a realității, ci din partea unui personaj căzut într-o altă plasă de iluzii.

Contactul acestei lumi cu realitatea crudă și neiertătoare este dezastruos. Jim O'Conner este omul obișnuit, cu o viață obișnuită. În el familia își pune atîtea speranțe, dar toate acestea eșuează. Laura rămîne prizoniera iluziilor dragi oferite de *menajeria de sticlă*, Tom evadează în aventură, atras de un anumit complex sublimat al tatălui. Tom, comentatorul, reconstituind întîmplările explică însăși drama de care încearcă să se detașeze : *„N-am mers în lună, ci mult mai departe, căci timpul este cea mai mare distanță dintre două locuri... Nu mult după aceea am fost dat afară din fabrică, fiindcă am scris o poezie pe o cutie de pantofi. Am plecat din St. Louis, am coborît pe scară urmărind pentru ultima dată rămășițele pașilor tatălui meu. Era încercarea de a regăsi prin mișcare, ceea ce am pierdut prin spațiu. Am călătorit mult. Orașele rămîneau în urma mea ca și frunzele moarte, frunzele atît de colorate, dar rupte de crengi. M-aș fi oprit, dar ceva mă urmărea mereu. Mă înfioară cu totul neașteptat, surprinzător, cîte o dată o melodie cunoscută, altădată o simplă bucată de sticlă transparentă."*

Menajeria de sticlă are implicații autobiografice evidente. Ea pune în lumină spectrul tragic al unei lumi mutilate sufletește, fapt ce constituie doar consecința unei vieți apăsătoare, plină de privațiuni și lipsită de orice orizont. Salvarea în această lume se produce prin duritate și egoism. Tom și Jim reprezintă doar primele ipostaze ale contactului cu o realitate brutală. Evadarea lui Tom nu constituie încă un act de dezumanizare. Ea îl cuprinde doar virtual. Replica finală a lui Tom *„Laura,*

stinge lumînările și rămîi cu bine", este mai degrabă un act de terapie sufletească prin distanțare, decît de dezumanizare.

În alte opere, universul de iluzii va căpăta alte contururi. *Un tramvai numit dorința* (1947) devine astfel drama opoziției ireductibile dintre realitate și vis. Unele mărturisiri ale scriitorului explică impulsul care a dus la creația acestei opere, cît și unele indicații autobiografice *„Dacă eu într-adevăr am avut o patrie, aceasta era New Orleans, unde am trăit din 1938... Locuiam în apropierea străzii principale din cartier. Se numea Royal. De-a lungul străzii pe aceeași linie circulau două tramvaie. Unul se numea Dorința, altul Cimitirul. Drumul lor în sus și în jos pe Royal Street mi s-a părut deodată că are o semnificație simbolică pentru un vis în Vieux Carré și de fapt pentru viață în general.*" Viața în *Vieux Carré* aparține visătorilor de genul lui Blanche du Bois. Nu-mi place realismul, spune Blanche, *„ceea ce eu vreau este magia. — Mitch : Magia ; Blanche : — Da, da, magia. Pe aceasta vreau s-o redau oamenilor. De aceea reprezint lucrurile altfel decît sînt. Eu nu spun adevărul, nu arăt ceea ce este, ci ceea ce ar trebui să fie. Și dacă acesta este un păcat, atunci să fiu blestemată.*" Blanche este de fapt atinsă incurabil de un traumatism cu adînci rezonanțe psihice. Căsătoria timpurie cu un tînăr care nu era ce părea a fi, sinuciderea acestuia, pierderea căminului părintesc și evadarea ei într-o viață agitată, unde-și caută în mod eronat salvarea, reprezintă soluția pentru care ea optase. Blanche este o senzuală cu aspirații spre absolut și trecerea ei prin infernul viciilor nu-i anulează fondul de puritate. Confesiunea ei nu este de aceea un simplu act de penitență publică, ci mai degrabă recunoașterea unui drum eronat. Percepția falsă a realului este intuită, ca și în Don Quijote, în momente de calmă luciditate. Sentimentul eșecului impune căutarea unei alte alternative : *„Da, am avut relații intime cu diferiți străini. Aceasta a fost unica soluție prin care am încercat să-mi înlătur vidul sufletesc după moartea lui Allan. Cred că aceasta era evadarea, panica — panica ce mă împingea de la unul la*

altul în căutarea unei ocrotiri în locurile cele mai nepotrivite." Tragedia alternativei false este trăită intens de Blanche şi prin proiectarea ei pe fundalul unui timp conceput la modul heraclitian, care curge cu o iuţeală neiertătoare. De aceea, cînd tramvaiul numit *Dorinţa* o aduce la sora ei Stela din New Orleans, ea vine cu nădejdea că aici va găsi ocrotire şi poate definitiva salvare. Dar noua alternativă, determinată şi ea de eşecurile anterioare, se dovedeşte a fi la fel de eronată. Menajul familiei Kovalski din New Orleans pendula între un fals puritanism şi acte de divertisment mic burghez, tipice unei lumi neatinse de fiorul artei şi culturii. Optica nouă pe care Blanche, fostă prostituată expulzată din Laurel, o aduce asupra vieţii, este tulburătoare. Ea aparţine spiritului-serafic, fiinţei maculate, pornite în căutarea absolutului. Conflictul dintre ea şi Stanley Kovalsky, fostul subofiţer iubitor de poker şi jocuri de popice, simbolizează ciocnirea inevitabilă dintre o fiinţă brutală şi o fiinţă supersensibilizată, lupta dintre cei tari şi cei slabi apărînd astfel cu toată pregnanţa pe care spiritul umanist al lui T. Williams doreşte să i-o imprime. Stanley Kovalsky reprezintă realitatea meschină şi brutală pe care Blanche o condamnă în numele unor visuri de puritate. *„El se comportă ca un animal şi are obişnuinţele unui animal,* îi spune Blanche sorei sale. *El mănîncă, se mişcă şi vorbeşte ca un animal. El are ceva subuman, pe care nivelul omenirii nu l-a atins încă. Da, el are ceva de maimuţă, ca în fotografiile din manualele de antropologie. Mii şi mii de ani de evoluţie au trecut pe lîngă el fără urmări şi acesta este Stanley Kovalsky, un supravieţuitor din epoca de piatră.*" Stanley este un antiiluzionist brutal care reduce totul la nivelul percepţiilor sale. Osmoza cu Stella se realizează prin reducţia la elementar, prin amnezia care o face să uite casa frumoasă cu colonade a copilăriei şi să prindă gustul unei vieţi impulsionate doar de instincte elementare. Dar Blanche care trecuse prin lumea tuturor compromisurilor, care trăise ispita greţoasă a instinctelor, nu mai poate face noi compromisuri. Fiinţa senzuală cu antenele întinse spre detectarea absolutului nu mai este reductibilă la cotidia-

nul vulgar. De aceea Stanley se simte în fața ei o gorilă nevoită să restabilească ordinea veche în cușca sa, tulburată de adierea unei purități pe care nu o înțelege.

T. Williams demonstrează, de fapt, că puterea lui Stanley rezultă din imunitatea pe care i-o dă lipsa de sensibilitate. Trimițînd-o pe Blanche la ospiciu cu complicitatea soției îndurerate, dar lașe, Stanley restabilește „vechea ordine" a gorilei, în căminul său, deoarece pentru Blanche, prostituată apăsată de un trecut de care societatea nu-i permite să se detașeze, altă cale de salvare nu mai există. Tirania unor prejudecăți ucide actul de nonconformism în lupta dintre vis și realitate. Atunci cînd visurile nu sînt total anulate, ele se retrag în obsesiile unei nevropate pe care își propune să le vindece spitalul de boli nervoase. Muzica din *„Varșoviana"* rememorează un trecut îndepărtat, și oftaturile vulgare ale lui Stanley acompaniază finalul tragic al izgonitei care, în cele din urmă, vede și în doctor un ocrotitor, gata s-o salveze.

Proiectat pe fundalul muzical al Varșovianei, cotcodăcitul lui Stanley trădează animalitatea atotputernică, triumfătoare, propensiunea scriitorului moralist în social însumînd aici libidoul sexual, pe care T. Williams nu-l supralicitează încă în mod supărător. Explicarea condiției umane prin impulsuri elementare ascunse ale căror rezultate sînt investigate de scriitorul american după perceptele psihanalizei contemporane, este mult mai evidentă în *Vară și fum* (1947).

Conflictul dintre Alma, fiica pastorului Winemiller și tînărul doctor John Buchanan reprezintă, de fapt, ciocnirea dintre falsul puritanism și omul integru, care trăiește viața prin toate fibrele existenței sale. Tiranizată de convenții sociale, dezumanizată de un fals spiritualism, Alma este o refulată cu funcții sufletești deviate. Adusă în fața planșei de anatomie, ea ascultă o lecție dureroasă ce o confruntă cu o realitate de care nu ținuse seama. *„Etajul de sus,* arată tînărul doctor, *este creierul, întotdeauna flămînd după ceva care se cheamă adevăr. Prea multă hrană nu capătă și sătul nu se simte niciodată. La mijloc este stomacul care are nevoie de alimente. Și jos*

este sexul, înfometat după iubiri, fiindcă cîteodată se simte singur. Eu le-am hrănit pe toate trei așa cum am putut sau așa cum am voit. Dumneata nu i-ai dat nici unuia dintre acestea trei de mîncare. Poate stomacului cîte ceva zemos pentru a nu muri. Dar nici iubire, nici adevăr. Acestea nu sînt decît cuvinte osificate, convenții, poze. Acum puteți pleca, această lecție s-a terminat." În nici o altă operă de teatru pe care a scris-o, T. Williams nu apare într-o postură atît de limpede de moralizator, ca în această piesă, deși nici o replică nu trădează în mod direct asemenea intenții. Traiectoria existenței personajelor centrale trădează însă această finalitate. Lecția pe care autorul își propune să o dea spectatorilor, pledează pentru împlinirea cerințelor firești ale ființei umane, pentru omul total, nesupus unor dureroase operații de rezecție morală sau fizică.

Refularea Almei, refugiul ei într-un fals puritanism, constituie un act de involuție. Macerat, trupul pîndit de atîtea ispite se răzbună. Și cînd lecția de anatomie oferită de dr. John, pare a fi înțeleasă, înțelegerea este eronată, eroina transformîndu-se într-o femeie frivolă sub ochii împietriți ai îngerului care-i ocrotise copilăria. Semnificativ este însă faptul că nici dr. John nu va fi consecvent cu lecția susținută cu atîta ardoare. Suprapunerea convingerilor doctorului peste ale Almei, tînăra torturată de impulsurile ispitelor trupești, nu se produce nu din cauza unor mici diferențe cronologice, ci din cauza ancorării lui într-un ideal de viață, spiritualizat de iubire. Există ceva, afirmă doctorul, ieșit din plasa înșelătoare a iubirilor epidermice „*care nu se vede și nu poate fi desenat pe planșă. Cu toate acestea există, și știind acest lucru experiența noastră neaprofundată pe care o numim viață, cîștigă prin aceasta o nouă valoare, devine un experiment îndrăzneț de laborator.*"

Parabolă a ființei umane refulate, *Vară și fum* comportă astfel dimensiuni etice mult mai largi, relația complexă dintre procesul de refulare și iubire rămînînd unul din leit-motivele predilecte ale teatrului lui T. Williams.

Trandafirul tatuat (1950) este o încercare de pătrundere și mai adîncă în lumea obsesiilor unor ființe minate de complexe, pentru care iubirea monomană devine o adevărată maladie psihică. Acțiunea este localizată undeva în Mexic, într-o colonie de italieni, situată la marginea unui golf. Faptul este semnificativ. Fixată pe temperamente meridionale, obsesia capătă aici o mare intensitate.

Serafina Delle Rose îl iubește pe Rosario ca pe un superlativ al existenței. El este unicatul ce nu poate fi înlocuit prin nimic. Funcția omologatoare de factură erotică capătă asemenea proporții halucinante, încît Serafina nu mai poate distinge visul de realitate. *Trandafirul tatuat* pe pieptul soțului drag, simbol al armoniei erotice și al fertilității, apare o clipă și pe pieptul ei, vestind fructul mult așteptat al iubirii. Confesiunea Serafinei este însăși actul de convertire a iluziei în realitate. *„În această noapte m-am trezit cu o durere arzătoare pe sînul stîng. O durere asemănătoare cu cea produsă de un ac. Împunsături iuți, iuți, mici și arzătoare. Am aprins lumina și pe sînul dezgolit am văzut un trandafir tatuat, asemănător cu cel de pe pieptul bărbatului meu.“* Dar plecat într-o ultimă cursă cu camionul de 10 tone, Rosario nu se mai întoarce niciodată. Goana după înavuțire, după o falsă fericire, se soldează cu moartea. Serafina trăiește în amintirea soțului mort. Urna cu cenușa păstrată în casă face ca prezența lui să fie continuă. Singularizarea ei în durere este totală, refugiul în amintire, unicul izvor de viață. Procesul de alienare capătă astfel implicații dramatice tot mai puternice. Serafina se dezumanizează prin singularizare și cînd Roza, fiica sa, este încercată de primii fiori ai iubirii, Serafina îl pune pe tînărul adorator să jure în fața urnei cu cenușă și a madonei că nu-i va întina puritatea. Inflexibilitatea dementă a Serafinei începe să se clatine o dată cu vestea că Rosario ar fi înșelat-o, că același trandafir tatuat ar putea fi văzut și pe pieptul altei femei. Aruncarea cenușei în vînt este semnul incertitudinei disperate, cînd apare Alvaro, șoferul cu cap de clown și trupul lui Rosario. Cînd pe pieptul acestuia

înfloreşte acelaşi trandafir tatuat, Serafina i se dăruieşte rostind numele soţului mort. Noul cuplu erotic este pentru Serafina un act de înlănţuire a iluziilor, care permite asocierea dintre puritate şi senzualitate fără să se păgubească una pe alta. Şi cînd ochiul neiertător al Rosei, fiica cea frumoasă, care este şi ea o refulată, surprinde totul, cuplul erotic este demonetizat prin judecata lucidă, impermeabilă la saltul în stări halucinante."

„SERAFINA : *Era un şofer de camion... A nimerit într-un scandal şi era urmărit de poliţie.*
ROSA : *L-au alungat în patul tău ?*
SERAFINA : *Mi-a fost milă de el. L-am bandajat. S-a culcat pe podea. Mi-a făgăduit că...*
ROSA : *A îngenuncheat în faţa Madonei ? A promis să-ţi respecte nevinovăţia ?*"

În faţa întrebărilor atît de tranşante, Serafina nu mai poate divaga. Confesiunea ei este însă şi un act de justificare. Valabil pentru lumea halucinantă în care trăia, acesta rămîne condamnabil pentru Rosa, cea necontagiată de iluzii.

„SERAFINA : *O, Cara, Cara. Era un sicilian. Avea părul uns cu ulei de trandafir ca şi tatăl tău şi acelaşi trandafir tatuat. În întunericul camerei nu se putea vedea faţa de clown. Am închis ochii şi am văzut că era tatăl tău. Am închis ochii şi visam că este tatăl tău...*
ROSA : *Ajunge, ajunge, nu vreau să ştiu nimic. Mai rău decît un mincinos, este mincinosul ipocrit, linguşitor*".

Trăindu-şi viaţa exclusiv pe plan erotic, Serafina nu are sentimentul căderii şi minciunii. În vreme ce Rosa o părăseşte definitiv, căutîndu-şi iubitul ce jurase pe madonă, Serafina are revelaţia unui nou trandafir tatuat apărut pe sîni, un alt semn al fertilizării ce explică încercarea de a face să ţîşnească puritatea din senzualitate.

Dacă în *Trandafirul tatuat* descifrăm studiul fin al monomaniilor erotice, în *Pisica de pe acoperişul fierbinte*,

acesta este dublat de o adevărată investigație psihanalitică ce duce totul spre cercetarea cauzelor obscure. John Osborn, cunoscutul dramaturg englez aprecia această operă în termeni deosebit de elogioși, preferința lui T. Williams pentru cazurile clinice, pentru pacienții spitalelor de boli nervoase, fiind explicată ca o rezultantă a realităților americane. *„Cine nu cunoaște această operă,* precizează John Osborn, referindu-se la *Pisica de pe acoperișul fierbinte, înseamnă că nu cunoaște lumea în care trăim. Orice dramaturg englez serios îi este obligat. Adler spunea undeva că nevropații sînt ca și oamenii normali, dar într-o proporție mărită. Eu cred că teatrul este arta acestei proporții mărite. Un nevropat nu este mai puțin interesant ca o scenă cu oameni normali. Fiecare trăsătură de caracter este o nevroză în miniatură... America este plină de obsedați sexuali, ca o mănăstire feudală. De aceea, operele lui T. Williams se localizează în acest domeniu de senzualitate și refuz. Refuzul moral al capitalismului protestant a creat cel mai mare spital de nebuni erotici din evul mediu și pînă acum. Să ne amintim apoi că sexualitatea este problema fiecărui om".*

Brick, fostul sportiv plin de curaj, pare să ajungă un alcoolic ratat. Oroarea lui față de femei și minciună devine un fel de stare alergică permanentă. Simptomele externe pun în lumină aparențele unui invertit. Investigîndu-l cu puțină vreme înainte de moarte, Big Daddy, face o adevărată anchetă psihanalitică. Mărturisirile se produc cu greutate, Brick îi spune tatălui că *„Este greu pentru doi oameni să se înțeleagă și înțelegerea între ei doi pare imposibilă".* Tragedia lipsei de comunicare iese pe prim plan. Apăsarea convențiilor sociale, minciuna care întreține înseși relațiile de familie, sînt un pretext de confesiune pentru bătrînul muribund, pentru a declanșa mărturisirea fiului, scormonirea eului său în zonele tenebroase, depistarea complexelor, a traumatismelor și aducerea lor la lumină. *„Crezi tu,* spune bătrînul, *că deși mă comport într-un anumit fel, eu mai sînt ceva pentru Big Mama. De 40 de ani nu mai pot să-i suport nici privirea, nici iubirea, nici mirosul acestei persoane. Mă plicti-*

seşte îngrozitor, dar o suport." Scoase la iveală, convenţiile care întreţin cabotinismul, minciuna, prefăcătoria, fac ca Brick, traumatizatul alcoolic să se confeseze şi el. Aşa se ajunge la cauzele care o dată luminate, eliberează, devin căi de terapie sufletească. *„De ce nu poate fi respectată o prietenie unică, adevărată între doi bărbaţi, curată şi firească"*, întreabă Brick, disperat. Traumatismul iese astfel în evidenţă. Prietenia dintre Brick şi Skipper a fost greşit înţeleasă. Margret, soţia lui Brick, a fost cea dintîi care a ajuns la asemenea bănuieli. Bănuiala capătă unele întăriri şi prin răceala lui Brick faţă de Margret, *„pisica de pe acoperişul fierbinte"*, care încearcă să-şi salveze soţul din inerţie, să-l convertească la o viaţă normală.

Eliberat prin confesiune, Brick cel care avea oroare de minciună, se vindecă de o obsesie. Înţeleasă ca firească, prietenia lui cu Skipper cel mort nu mai este o apăsare monstruoasă. Repulsia faţă de minciună este astfel anulată prin salvarea unei prietenii care elimină judecata suspectă. Şi cînd împărţirea averii lui Big Daddy devine o problemă acută, preferinţele mergînd spre Cooper, fratele cu mulţi copii, Brick acceptă „minciuna" lui Margret care spune că este însărcinată, aşa cum o acceptă şi tatăl lui, deşi ştiau că acest lucru nu fusese cu putinţă. Posibilă era însă inventarea unei asemenea „minciuni" şi salvarea alcoolicului ratat de tirania oricăror traumatisme psihice. Opera se încheie cu o replică încărcată de semnificaţii umaniste largi, ce pun în lumină profilul spiritual al scriitorului, care converteşte ancheta psihanalitică într-o profesiune generoasă de credinţă : *„O, voi oameni slabi şi frumoşi... ceea ce vă lipseşte este cineva care să vă primească cu blîndeţe şi dragoste, care să vă redea viaţa îndărăt ca ceva deosebit de preţios pe care l-aţi dorit, să vă scape, şi eu pot face acest lucru. Sînt hotărît să fac acest lucru. Există ceva mai hotărît decît o pisică pe acoperişul fierbinte ? Există."*

Este limpede pentru oricine că T. Williams nu dezintegrează fiinţa umană din societate, dar subliniind efectele nocive pe care convenţiile sociale le pot avea asupra omului, el nu pledează niciodată pentru schimbarea so-

cietății, ci pentru terapia spiritului, care trebuie începută de la glande, de la fiziologic. Că terapia sufletului va trebui începută de la glande se poate vedea mai ales din acea psihodramă a obsesiilor care este *Deodată în vara aceea* (1958). Pendularea între aspirația spre absolut și încremenirea în viciu înregistrează aici gama de expresie cea mai variată, deși se spune că opera *Deodată în vara aceea* este drama aspirației spre adevărurile refuzate de o lume conformistă. Opoziția dintre bine și rău, dintre cei slabi și puri, dintre cei puternici și vicioși, este pregnantă.

Sebastien, poetul copleșit de lumini și umbre este proiectat în adevărate oglinzi paralele. Doamna Venable, milionara care nu mai poate distinge adevărul de minciună, transmite posterității o anumită imagine despre Sebastien. *„Nimic nu era lăsat la întîmplare,* spune ea. *Totul era prevăzut și organizat în viața lui Sebastien, în viața sa, ca și în activitatea sa".*

Într-adevăr, autorul *Poemului verii* realizează un proces de gestație artistică care se desfășoară într-un timp fix, asemănîndu-se cu acel al femelei. Sebastien acumulează experiență pentru ca în timpul verii să realizeze acel poem sideral, poemul ultimei veri fiind însăși moartea sa.

Fertilizarea spirituală a lui Sebastien se produce mai ales în fața unei lumi care oferă imaginea germinării. Refugiul lui Sebastien în insulele Galapagos este însăși chemarea pe care el o simte din dorința de a asista la nașterea vieții. *„Doamna Venable: Am văzut uriașele broaște țestoase ieșind din apa mării, urcînd pe mal pentru a-și depune ouăle, ceea ce fac în fiecare an. O dată pe an, broaștele țestoase-femele ies din marea ecuatorială, se tîrăsc pe plaja încălzită și albă a acestor insule vulcanice, fac o groapă in nisip și își depun ouăle. Este o muncă lungă și grea această depunere în gropile săpate în nisip. După aceasta broasca femelă, epuizată, pe jumătate moartă, se întoarce în mare. Ea nu-și vede niciodată puii, dar noi i-am văzut. Sebastien știa exact cînd avea loc nașterea și în acel timp noi ne întorceam pentru a asista la aceasta."*

Dar imaginea acestui proces obișnuit de gestație este doar punctul de plecare pentru poetul căutător de absolut. De la nisipul din care se nășteau noi vieți, Sebastien își îndreaptă privirile spre cerul de culoarea peștelui. Vizionarul ce trecuse prin așezămintele budiste din Himalaia, căuta acum în decorul exotic al vulcanilor stinși, decorați cu broaște țestoase, *„divinitatea"*.

„DOCTORUL : *Vreți să spuneți că era în căutarea a ceva...*

(Răspunsul Doamnei Venable este lipsit de ezitări.)

DOAMNA VENABLE : *Ei bine, așa este. Fiul meu era în căutarea lui Dumnezeu. Sau mai degrabă în căutarea unei imagini clare și nete a lui Dumnezeu."*

Saltul spre ezitările halucinante se produce. La căderea nopții, Sebastien va spune : *„De data aceasta l-am văzut."*

Superlativul existenței Doamnei Venable pare a fi astfel apărarea memoriei fiului său, mort în împrejurări misterioase. „Era cast, spune ea, cast dar urmărit de o mulțime de oameni care-l căutau, vă dați seama că farmecul și frumusețea lui atrăgeau tot felul de oameni."

Proiectată pe lumini și umbre, la fel de eclatante, după cum însăși Doamna Venable mărturisește, cuplul mamă-fiu este supus astfel de scriitor unei atente investigații psihanalitice. Pe de altă parte, reflectat într-o altă oglindă paralelă, Sebastien apare într-o altă lumină. Și Catherine, ruda cea săracă și fără apărare, îl iubea pe Sebastien în felul ei. Dar Catherine face parte din categoria oamenilor pentru care *„Adevărul este singura chestiune în fața căruia nu ar putea rezista niciodată."* Apropiindu-se de el pe calea amorului matern, singura pe care el de altfel o accepta, Catherine rupe însă acea plasă a iluziilor pe care Doamna Venable, mama cea suspectă de amor incestuos, o întreține cu atîta grijă. Pe plaja din Cabeza de Lobo, Sebastien nu-l mai caută pe

Dumnezeu, ci împlinirea viciilor atît de bine mascate de poezia mamei. În jurul lui foiesc vagabonzii, atraşi de frumuseţea nudă a Catherinei. Urmărit de aceştia într-o goană dementă, Sebastien este prins şi ucis. Cînd Catherine l-a găsit, ea nu mai vedea decît o masă de carne, *„poetul verii"* fiind tăiat în bucăţi de vagabonzii care-l urmăriseră.

Demistificat de poezie şi minciună, sfîrşitul acesta grotesc produce din partea Doamnei Venable o singură reacţie, *apelul la forţă. „Scoateţi-i această oribilă poveste din creier"*. Supusă unei operaţii, destinată să producă uitarea, Catherine este detaşată de adevăr, de această obsesie, prin rezecţia creierului, ordonată de puternica Doamnă Venable, în vreme ce doctorul, gînditor, cu privirile sale vagi îşi spunea *„dacă nu cumva această tînără fată spunea adevărul."*

Dorind să păstreze un anumit mister în jurul personajelor sale, T. Williams ne confruntă cu destinul unor oameni şi evenimente răsfrînte în două oglinzi care dau imagini net diferite, spectatorul fiind lăsat să decidă el însuşi asupra adevărului.

Prezentă în cele mai multe opere ale lui T. Williams, opoziţia între realitate şi vis capătă în unele piese ale sale contururi deosebit de puternice, ceea ce face ca şi sondajul scriitorului în viaţa socială să fie mult mai profund. În acest sens, *Dulcea pasăre a tinereţii* (1959) pare a fi una din cele mai elocvente realizări ale sale. La prima vedere, se poate crea impresia că personajul principal al acestei opere este însuşi timpul. Ideea că fiinţa umană este cronometrabilă este prezentă şi în dramaturgia lui Eugen Ionescu, unde rostul ei este de a explica conformismul social al individului anarhic, acceptarea necesităţii germinării, a speranţei că viitorul nostru este în ouă.

La T. Williams caracterul cronometrabil al fiinţei umane are alte consecinţe, ridicînd semne de întrebare mult mai grave asupra finalităţii existenţei individului într-o lume în care eroziunea timpului pare a fi atît de neiertătoare. Pe fundalul acesta larg al timpului care în

scurgerea lui continuă pare a omcloga valorile cu nonvalorile, este proiectată existența celor două personaje centrale ale operei, Chance Wayne și Miss Alexandra del Lago, prințesa Cosmopolis. Chance este un iluzionist ratat care se refugiază în sexualitate, iar artista de film, starul de odinioară, atinsă și ea de morbul incurabil al bătrîneții, evadează într-o lume care să-i aducă uitarea. Dar amnezia este creată fals, de haşiş, votcă și tinerețea bărbaților care o însoțesc. Într-o cameră de hotel din St. Cloud, lîngă Golful Mexic, drumurile celor două ființe ratate se încrucișează, dar nu se contopesc într-o unică soluție de salvare. Călătorind prin lume cu nume de împrumut, fugind de prezumtivul eșec pe care bănuia să-l fi prilejuit ultimul ei film, Alexandra del Lago, alias prințesa Cosmopolis se degradează sub teroarea bătrîneții care-i creează sentimentul eșecului, al renunțării dureroase la artă. *„De ani de zile mi s-a spus că ar fi ridicol să cred că la vîrsta mea nu mai pot să apar pe scenă. Mi s-a arătat că eu sînt o artistă, nu o stea a cărei carieră durează atît cît ține și tinerețea. Dar în inima mea eu am simțit că legenda Alexandrei del Lago nu poate fi despărțită de imaginea tinereții ei. Trebuie să știm cînd a sosit timpul retragerii. Eu am știut acest lucru.“*

Așa începe odiseea voiajurilor fără sens, biciuirea simțurilor atrofiate cu senzații tari, claustrarea în sexualitate și haşiş, Chance Wayne, fostul maestru de înot, fiind și el doar un element constitutiv al prelungirii acestei dureroase agonii.

Dar Chance Wayne, iluzionistul incurabil, este și el un ratat, căderea lui fiind mai dramatică prin însăși sentimentul că el nu s-a putut împlini niciodată, în urma lui fiind un gol imens, un deșert înspăimîntător, lipsit de orice puncte de sprijin. Chance Wayne, tînărul frumos care în adolescență îi impresionase pe iubitorii de artă din New York cu talentul său, este într-o continuă involuție.

Neîmplinită, marea lui iubire este compromisă de Chance pentru totdeauna, frumusețea masculului rămînînd unica lui monedă care mai are o anumită circulație. Refugiat în sexualitate, Chance Wayne împarte oa-

menii după acest unic criteriu. „Ceea ce separă oamenii acestei lumi pe unii de alții, nu este deosebirea între bogat și sărac, bun și rău : deosebirea constă în faptul că există oameni care au găsit sau găsesc plăcere în iubire și există oameni care nu au găsit și nu găsesc nici o plăcere în iubire și asistă la ea invidioși, bolnavi de invidie."

Implicațiile polemice ale acestei afirmații capătă în contextul operei proporții din ce în ce mai mari. T. Williams privește în jurul lui cu mînie, moralistul fără prejudecăți afirmînd valori mai înalte și mai statornice în care trebuie să ancoreze ființa umană. Ostracizat de cei din St. Cloud pentru faptele lui nesăbuite, părăsit de actrița care depășește complexul bătrîneții, regăsindu-și încrederea în marea artă, Chance este supus unui examen neiertător. „Noi sîntem doi monștri, spune lucida prințesă Cosmopolis, care se deosebesc prin următoarele unul de altul. Din chinul și pasiunea existenței mele eu am creat ceva, pe care pot să-l dezvelesc ca pe o sculptură, ceva aproape eroic pe care pot să-l dau la iveală, ceva care este adevărat."

Opunerea unei existențe fertile alteia irosită în mod stupid, se conturează astfel foarte limpede. „Chance, adaugă prințesa Cosmopolis, tu ai depășit ceva ce nu aveai voie să depășești. Tu ai depășit timpul, tinerețea ta. Era tot ce tu aveai și ai lăsat-o să treacă."

Epilogul operei pune astfel în lumină aceste două maniere diferite de abordare a existenței, una oferind o punte de salvare, alta ducînd inevitabil spre moarte.

Fundalul social și etic din *Dulcea pasăre a tinereții* este însă mult mai larg. În nici o altă operă a sa, T. Williams nu va pune cu atîta îndrăzneală în lumină problemele acute ale sudului, rasismul, politicianismul venal, meschinăria celor puternici. Fără a fi totdeauna suficient de organic integrate în cadrul operei, episoadele acestea secundare au viabilitate, lărgesc perspectiva pe care scriitorul ne-o dă asupra acestei lumi minate de contradicții atît de puternice.

Boss Finlay, omul trimis de providență din munți, să salveze sudul, iubitorul de oameni care tolerează

linșajul, este întruchiparea tipică a politicianului venal și corupt care predică virtutea, aducîndu-și fiica pe scenă ca simbol al imaculării, după ce aceasta trecuse prin purgatoriul iubirilor carnale. Limbajul discursurilor este tipic demagogilor de pe toate meridianele :

„Prieteni, vecini, camarazi și camarade americani, deși am mai spus-o, țin s-o mai repet. Eu am o misiune care este sfîntă și pe care trebuie s-o îndeplinesc aici în sud. Cînd aveam 15 ani am venit cu picioarele goale din munții cei roșii aici. De ce, pentru că m-a chemat zarea providenței spre împlinirea acestei misiuni... Ce fel de misiune este aceasta, v-am spus de atîtea ori, și vă voi repeta mereu. Misiunea mea e păstrarea purității sîngelui care nu ne este numai nouă sfînt, ci și lui dumnezeu." Dar, „democrația" purității sîngelui alb este o farsă grotescă și cînd un nemulțumit îi spune acest adevăr lui Boss Finlay în față, necunoscutul curajos este redus pentru totdeauna la tăcere. Proiectată pe acest fundal social larg, *Dulcea pasăre a tinereții* este o lecție optimistă de activism, este o convingătoare și patetică invitație la o existență fructuoasă.

Izvorîte dintr-o profundă cunoaștere a vieții, operele dramatice ale lui T. Williams surprind ființa umană în cele mai variate ipostaze ale existenței. Într-o mărturisire a sa, scriitorul american preciza că el nu poate dezvălui pe scenă slăbiciunile umane fără să le fi trăit el însuși... *„Toate slăbiciunile omenești și actele de brutalitate pe care le arăt, le-am cunoscut eu însumi"*, adaugă T. Williams.

Preocupat în permanență de rezolvarea enigmei ființei umane pe care el o explorează cu atîta perspicacitate, scriitorul aduce pe scenă în *Timpul de aclimatizare* (1960) cea mai mică celulă socială, familia, pe care o reprezintă prin mijloace specifice artei comice. Pătrunsă în esența ei, lecția moralizatoare a acestei *„comedii serioase"* are ceva din specificul pledoariilor din fabule.

Fundalul optimist este de netăgăduit. Într-o lume în care comunicarea dintre oameni este atît de dificilă și uneori imposibilă, iubirea nu trebuie să ducă la acte

de disperare, la izolări chinuitoare. Apropierea dintre îndrăgostiți este și ea dificilă. Asperitățile se înlătură în timp, forța nivelatoare a iubirii nefiind suficientă pentru a rezolva grabnic osmoza în cuplul conjugal. *Timpul de aclimatizare* este și aici necesar, el netezind drumurile spre apropieri, vindecînd complexele personale cu care fiecare individ vine într-o lume nouă, familia.

Cele două cupluri conjugale Ralph-Dorothea și George-Isabel, sînt în plină criză, declanșată de așa-zisele nepotriviri de caracter. Căsătorit cu o fată urîtă dar bogată, Ralph nu mai poate suporta tutela unui socru autoritar. Decepționați de prima noapte de dragoste, George și Isabel constată eroarea comisă prin unirea lor pripită și sînt gata să evadeze din calvarul unei căsătorii care se arată sufocantă de la început.

Pentru George căsătoria fusese un răspuns la chemarea sexului, pentru Ralph părea a fi mai mult un aranjament economic. Dar și într-un caz și în altul premisele s-au dovedit a fi false.

George adusese cu el din război un tremur nervos care nu-l mai părăsește. Isabel crescuse în cultul unui tată delicat. Sora aceasta de caritate care văzuse atîtea trupuri date în grija ei, este plină de pudoare și delicatețe. Brutalitatea, amorul sălbatic și violent al lui George o sperie, iar pe acesta reticențele ei delicate îl dezarmează. Petrecută într-un hotel prost, prima noapte a căsătoriei este un eșec lamentabil, iar voiajul de nuntă într-o mașină mare de pompe funebre, un fiasco. Poezia amorului conjugal amenință să se risipească de la început. Întoarcerea spre cauze și remedierea lor salvează cele două perechi de înstrăinare. Celulele sociale se refac. Ele au nevoie doar de un anumit *timp de aclimatizare*, pînă cînd viața să-și reia cursul firesc, iar partenerii să-și dezvăluie cu răbdare enigmele. Cunoașterea duce la înțelegere. Înțelegerea realizează comuniunea. Poziția lui T. Williams este aici foarte puternic distanțată de a unor dramaturgi existențialiști. Dacă pentru J.-P. Sartre ceilalți sînt infernul, aici celălalt este doar enigma care trebuie descifrată. Viziunea lumii nu

are la T. Williams nici o urmă de pesimism. Oamenii se pot suporta între ei, pot comunica. Un anumit puritanism se sedimentează peste chemarea pur fiziologică. Atracția durabilă nu este întreținută doar de impulsul sexual. O anumită supunere la convenienţă, dublată de o înțeleaptă toleranță a personalității celuilalt, reprezintă drumul spre armonie.

Refuzat adeseori de societate și repudiat de aceasta, omul din teatrul lui T. Williams, rămîne totuși un *„animal social"*, ostracizarea lui fiind în permanență un izvor generator de suferințe. El și ea din *Vorbește-mi ca ploaia și lasă-mă să te ascult* sînt personaje pe care autorul nu le mai investește cu nume proprii. Ele reprezintă categoria, speța ridicată la rangul de simbol.

Într-o cameră de hotel din Manhattan un om se trezește din somn cu gemete specifice celui ce-și revine dintr-o beție. Alături de el la unica fereastră a camerei, o femeie ține în mînă un pahar cu apă din care soarbe încet, asemenea unei păsări. Între cei doi se simte o veche intimitate, încît fiecare reproș sau act de căință sînt văduvite de orice conținut emoțional. Coexistența lor are ceva disperat dar evitabil. O lungă despărțire pare să fi mărit sentimentul de solitudine a celor doi parteneri, care încearcă să-l depășească pe orice cale.

Claustrată în camera de hotel, izolată de pulsul trepidant al vieții, ea trăiește acut trecerea vertiginoasă a timpului. Confruntarea cu oglinda accentuează sentimentul unei existențe măsurate de cronos.

„EA : *N-aveam nici o idee de ce se petrece în lume. N-aș fi avut nici conștiința timpului care trece... Într-o zi am privit în oglindă și am văzut că părul meu a început să albească. Pentru prima dată mi-am dat seama că locuiam într-un hotel sub un nume de împrumut, fără nici un prieten, fără să frecventez pe nimeni timp de 25 de ani. Eram mulțumită că timpul se scurgea atît de ușor. Cîteodată, din timp în timp, mergeam la cinematograf. Mă așezam în ultimul rînd, în jurul meu fiind întu-*

neric și fețe imobile, care nu luau act de existența mea. Îmi vorbeau și nu așteptau răspuns. Ascultîndu-i simțeam că mă cuprinde somnul, firea lor dezvăluindu-mi lucruri misterioase".

Cuprinsă de o subită disperare, ea exclamă : „*Vreau să plec, vreau să plec*". Dar ca și personajele lui S. Beckett, ea nu poate traduce dorința în faptă. Cu fața invadată de lacrimi, cu privirile îndreptate spre fereastra cu o lumină slabă, ascultînd picurii de ploaie care cad, creînd o monotonă melodie, ea renunță la ideea evadării, chemarea lui, alăturarea lîngă el, fiind un produs al acelor zone sufletești obscure care îndeamnă spre o existență pereche. De aceea la sfîrșit cu anumită căldură în voce, ea îi va spune : „*Vino pe pat, vino pe pat, dragul meu*".

Libidoul sexual apare aici cu toată puterea. Tributar lui Freud, T. Williams demonstrează încă o dată că existența împerecheată a ființelor umane se explică tot prin funcțiunile glandelor. Influența puternică a freudismului asupra lui T. Williams explică în mare măsură interesul său constant pentru cazurile clinice, pentru nevropați, fiorul uman al compasiunii în fața acestor ființe slabe și învinse, fiind mereu prezent. Cinismul la care unii istorici literari se referă în explicarea atitudinii lui T. Williams față de personajele din operele sale, mi se pare a fi cu desăvîrșire absent. Dimpotrivă, un aer înviorător de umanitate stă la baza perspectivei pe care scriitorul ne-o dă asupra lumii.

Portretul unei madone evoluează și el între aceste coordonate, aceeași lume a obsesiilor demențiale fiind și aici prezentă.

Ca și alte opere ale sale, și aici drama unei existențe obscure evoluează în camere demodate și sordide, de hotel, care sugerează și ele neapartenența la nimic, singularizarea totală într-un furnicar uman.

Miss Collins este o fată bătrînă, terorizată tîrziu de instincte. Ea intră în scenă anunțînd că un necunoscut vine mereu în camera ei cu intenția de a o viola. Dar Miss Collins este o obsedată care nu se poate detașa de coșma-

rul violului. Peste această obsesie se suprapun vagi amintiri din tinerețe, ca idila incertă, petrecută între casa părintească și școala duminicală. Prejudecățile osificate ale unei ființe refulate ies cu putere în lumină. Între vis și realitate, demența anulează orice graniță. Miss Collins confundă toate planurile existenței, urmele unei educații rigide fiind foarte evidente. *„Cînd oamenii abuzează de acele fete de nimic care fumează în public este de înțeles. Mai au o scuză. Dar cînd un lucru asemănător i se întîmplă unei femei nemăritate, a cărei conduită a fost întotdeauna ireproșabilă, ce pot face decît să anunțe poliția"*. Și aici ca și în alte opere ale sale, T. Williams răsfrînge imaginea personajului central în adevărate oglinzi paralele.

Raisoneurii din *Portretul unei madone*, sînt liftierul și portarul, care o privesc dintr-un unghi de vedere cu totul diferit. Confesiunea lui Miss Collins, obsesiile ei, găsesc aici, *în celălalt*, în prezența alăturată, un alt ecou decît cel din conștiința ei de ființă refulată.

„LIFTIERUL : *Totuși o femeie bătrînă ca ea care-și imaginează că poate fi violată, este dezgustător.*

PORTARUL : *Este demnă de compătimit dar nu dezgustătoare"*.

Speriată de trotuarele lungi fără adăposturi pe care bărbații o puteau urmări, suprapunînd mereu imagini din adolescență peste echivalența lor de la bătrînețe, Miss Collins atinge forme paroxistice în halucinațiile ei de erotomană refulată, atunci cînd anunță venirea pe lume a unui copil. Internată la ospiciu, Miss Collins provoacă comentariile satirice pline de bunul simț al omului care nu a pierdut contactul cu realitatea :

„LIFTIERUL : *Ei, pe dracu, ea nu mai are creier.*

PORTARUL : *Există oameni foarte importanți în Europa care au și mai puțin decît ea. În această noapte o îmbarcă și o duc. Mai bine s-o fi*

lăsat în pace și să-i fi luat pe maniacii de jos. Ea nu face rău, ei fac, ei ucid milioane de oameni și sînt lăsați liberi."

Drama unei obsesii erotice are și aici perspectivele deschise. Imaginea mult mai cuprinzătoare a lumii este limpede sugerată. Faptul cotidian pătrunde astfel masiv în dramaturgia lui T. Williams, semnificația lui generalizatoare fiind desprinsă de fiecare dată cu multă grijă.

Însăși universul de viață al copiilor, care nu este nici el izolat de restul existenței, îi oferă lui T. Williams pretextul unei drame de mare intensitate. *Proprietate condamnată* poate fi socotită, după părerea noastră, una dintre cele mai izbutite opere ale sale.

Pe șina unei căi ferate dintr-un orășel din Mississipi, se plimbă doi copii, Willie și Tom. Amestec de maturitate timpurie și farmec infantil Willie, fetița, face echilibristică pe linia trenului cu păpușa în mînă, avînd grijă să n-o strice. Aerul ei infantil, inocent, este încă frapant, în pofida fardului cu care la 13 ani începuse să-și acopere fața. Din amintirea anilor de școală izbucnește brusc tragedia unei familii dezagregate. Alva, sora mai mare avea farmecul unui star de film. După o viață dăruită feroviarilor, ea se îmbolnăvește de plămîni. Pe patul de moarte este părăsită de toți adoratorii, sfîrșitul ei, adaugă Willie, neasemuindu-se cu acela din *Dama cu camelii*. Mama, precizează fetița, a fugit cu un feroviar, tata a început să bea și apoi a plecat și el. Alva a murit, iar pe casă este fixată o tablă pe care scrie „*Proprietate condamnată*".

Willie va reface însă traiectoria existenței surorii sale. De la ea a moștenit rochiile, cadourile și admiratorii. De la ea a receptat același mod de trăire a vieții, prevăzînd și același final tragic.

„WILLIE : *Reîncep totul de la capăt. Poate voi reuși să ating un nou record, ceea ce a realizat și Alva altădată... După multă, multă vreme eu voi ajunge să trăiesc ca și sora mea. Și cînd plămînii mei vor fi ca și ai ei, voi muri ca și ea. Poate nu ca o stea de cinema, cu sunete de*

viers, dar cu cerceii mei cu perle și colierul de aur masiv de Memfis... și după aceasta fără îndoială...

TOM : *Ce ?*

WILLIE : *Cineva îmi va moșteni admiratorii. Cerul este grozav de alb.*"

Incursiunea în dramaturgia lui T. Williams pune în lumină fizionomia spirituală a unui scriitor de o profundă originalitate, care pornind de la O'Neill, Wedekind și Freud își găsește pe parcursul creației sale nota proprie, mereu evidentă, în peisajul dramaturgiei contemporane. Spre deosebire de luciditatea care caracterizează eroii lui Brecht sau Dürrenmatt, personajele lui T. Williams sînt impulsionate de pasiuni puternice, trăiesc viața la o înaltă temperatură afectivă și o abordează pe această cale. De aceea, tragedia lipsei de contact, a neputinței de comunicare între oameni poate fi convertită la unii scriitori ca Eugen Ionescu și Samuel Beckett în *tragi-comedie* sau *farsă tragică*, pe cînd la T. Williams, transpusă pe planul pasional, ea capătă un spor de fior poetic, ancorînd în *drama lirică*.

Partizan al *Einfühlung*-ului, T. Williams nu se distanțează de personajele sale, dar nu le privește nici cu o superioară compătimire. Dimpotrivă, lasă impresia participării la dramele lor cotidiene, le duce spre cauzele generatoare ale acelor complexe obscure și obsedante de care, atunci cînd pot lua act, se eliberează, trăind un fel de *catharsis* care sparge definitiv antinomia, aparent ireductibilă, dintre senzualitate și puritate.

Pendulînd între gama largă, oferită de distanța de la iluzie la realitate, dramaturgia lui T. Williams are totuși un caracter antiiluzionist, marcat de tentativa permanentă a scriitorului de a detecta cauzele saltului într-o lume halucinantă. Și atunci cînd personajele damnate să moară în universul iluziilor nu mai pot ieși din sfera obsesiilor lor, spectatorii nu li se alătură fiindcă ei iau act de premisele false, pe care eroii iluziniști ai scriitorului și-au construit existența.

Operînd cu simboluri fine sau metafore ridicate la rangul de simbol, scriitorul american confruntă destinul individului cu condiția umană.

Substratul sugestiv al unor metafore din teatrul lui T. Williams sugerat și de unele titluri ale operelor sale ca *Pisica de pe acoperișul fierbinte, Orfeu în infern, Trandafirul tatuat, Dulcea pasăre a tinereții* este el însuși generator de poezie, fiind în ultimă instanță o invitație la reflexiune. Susținut de simboluri, *„caracterul plastic"* al teatrului lui T. Williams rezultă dintr-o ingenioasă și mereu adecvată îmbinare a textului cu un anumit fundal muzical foarte sugestiv, proiectat pe tonalitatea atît de variată a decorurilor. În *Menajeria de sticlă*, de pildă, leitmotivul muzical trebuie să aibă ceva din stridența unei melodii de circ, în *Tramvaiul numit dorința* se aud în momentele de maximă tensiune acorduri de vals din „Varșoviana", în *Deodată în vara aceea* țipătul ascuțit al păsărilor de junglă este proiectat pe un decor exotic cu vegetație tropicală.

Plasticitatea teatrului lui T. Williams se desprinde astfel dintr-o ingenioasă îmbinare de cuvinte, tonalități muzicale sugestive și culori.

Inegal ca scriitor și uneori prea aplecat spre sondarea adîncurilor obscure ale conștiinței, potrivit canoanelor desprinse din Freud, T. Williams, judecat cu o excesivă severitate de unii istorici literari, rămîne totuși una din personalitățile cele mai reprezentative ale dramaturgiei americane contemporane.

MAX FRISCH ŞI PROBLEMELE ROMANULUI ELVEŢIAN

Literatura elveţiană de limba germană a dat în acest secol puţini scriitori care au reuşit să-şi asigure o largă notorietate. Din generaţia clasicilor veacului XX, alături de Herman Hesse şi Robert Walser cu greu mai pot fi menţionate alte nume demne de reţinut, deoarece anii petrecuţi de Robert Musil sau Erich Maria Remarque în această ţară nu au dus la integrarea lor în peisajul specific al literaturii elveţiene. Aşa se explică faptul că unii oameni de litere ca Jakob Schaffner, sînt preocupaţi de istoria tragică a unei literaturi sărăcăcioase, realizată într-o ţară în care, după mărturia lui Albin Zollinger *„toată lumea scrie, dar nimeni nu citeşte"*.

Situaţia creatorilor de artă în patria turismului mondial pare să fie destul de dificilă, comerţul redus cu cartea contribuind şi el la menţinerea unei vieţi literare anemice. Aprecierile despre Elveţia, ţara care se situează prin poziţia sa politică la marginea istoriei („abseits der Geschichte"), despre cantoanele cu atmosferă de provincie, a căror existenţă larvară îi lasă prozatorului Albin Zollinger impresia cufundării într-o moarte sterilă şi lipsită de zgomot, sînt din ce în ce mai frecvente, Marx Frisch ne-

sfiindu-se să vorbească despre *caracterul irelevant* al Elveției în concertul literaturii universale. [1]

Spiritul îngust al acestei „*vergraste Provinz*" a avut însă pe planul creației literare consecințe foarte diverse. În ultimii ani s-a înregistrat, de pildă, tendința de a crea o literatură evazionistă, exotică, în care refugiul în țări îndepărtate sau imaginare constituie simptomul dorinței de realizare a unor opere cu o problematică de interes universal.

Spaima față de spiritul local se întîlnește astfel adeseori cu năzuința scriitorilor elvețieni spre universalitate, de unde rezultă preocuparea lor dominantă pentru condiția umană în general și abia după aceea pot fi descifrate unele referințe mai mult sau mai puțin directe la spațiul elvețian.

În acest climat s-a format și Max Frisch, la care pasiunea pentru scris apare destul de timpuriu. Ea a fost urmată de cunoscutele crize de renunțare, determinate de neîncrederea în talentul său, pînă cînd vocația sa de om de litere s-a definit cu toată claritatea.

În *Autobiografia* însumată în *Jurnal*, 1946—1949, autorul mărturisește cum la vîrsta de optsprezece ani, cînd a asistat la un spectacol cu *Hoții* lui Schiller, a scris o piesă de teatru pe care i-a trimis-o lui Max Reinhardt. Neacceptarea acestei piese nu l-a descurajat pe tînărul Max Frisch care, după ce l-a descoperit pe Ibsen, a scris și alte piese, printre care semnalează o comedie despre căsătorie, realizată la vîrsta cînd nu sărutase încă nici o fată.

Studiile la universitate în domeniul germanisticii nu l-au entuziasmat prea mult. Rezervele față de Wölfflin sînt asociate cu entuziasmul față de lecțiile de filozofie ale lui Cleric, seducătoare prin capacitatea acestuia de a releva drama existenței umane.

---

[1] Cf. M. Wehrli, *Gegenwartschichtung der deutschnen Schweiz*, în *Deutsche Literatur in unserer Zeit*, Vandenhoeck și Ruprecht, Göttingen, 1959, pp. 105—109.

Experiența umană a acestui scriitor care localizează acțiunea romanelor sale în diverse arii geografice de pe glob sporește o dată cu scurta sa carieră de gazetar și coșmarul anilor de război. Călătoriile în Germania, Grecia și Turcia, reportajele pe temele cele mai variate au reprezentat pentru scriitorul elvețian o excelentă școală de introducere în contemporaneitate. Dar cum viața de gazetar nu părea să răspundă unei profunde împliniri, scriitorul care fusese nevoit să întrerupă studiile de germanistică începe altele de arhitectură, visul unor mari construcții dîndu-i sentimentul că va putea realiza o operă palpabilă și durabilă. În acest context se produce acea criză de creație literară, urmată de o lungă tăcere, după ce vechile manuscrise sînt distruse. În *Jurnal*, scriitorul notează laconic: *„A trebuit să mă duc de două ori în pădure, atîtea legături (de manuscrise) erau. Îmi aduc aminte că era o zi ploioasă, iar focul se stingea mereu din cauza umezelii. A fost nevoie de o întreagă cutie de chibrite pînă cînd un anumit sentiment de ușurare să mă facă să părăsesc acest loc".* [1]

Războiul, sentimentul de detențiune pe care scriitorul l-a încercat în anii de invazie a armatelor germane au constituit factorii care au declanșat în anul 1943 revenirea la preocupările literare care și-au pierdut caracterul juvenil de experimente fără sorți de izbîndă și l-au impus în scurtă vreme ca un autentic scriitor de talie europeană.

Dramaturg de largă rezonanță, Max Frisch este în același timp un remarcabil romancier, gloria sa de om de teatru fiind adeseori de natură să umbrească darurile incontestabile ale prozatorului. Autorul *Andorrei*, al *Zidurilor chinezești* și al *Baronului Öderland* lasă în permanență să se întrevadă încrederea sa în funcționalitatea morală a operei scrise, ca și investitura profund umanistă pe care o capătă cartea literară, concepută în mare măsură ca un act de confesiune.

---

[1] M. Frisch, *Tagebuch*, 1946—1949, Droemer Knam, München, Zürich, 1968.

Max Frisch este un scriitor moralist. Cele mai multe opere ale sale sînt fie parabole sau alegorii despre societatea modernă de consum, fie ample panorame epice în care este impregnată întotdeauna o anumită experiență autobiografică. Scriitorul elvețian este însă un adept al formulei *romanului auctorial.* Transferate asupra unui anumit personaj, ideile sale ies în evidență întotdeauna prin comportamentul acestuia. Distanța dintre scriitor și eroii săi este astfel realizată de fiecare dată prin proiecția eului autorului asupra unui *eu epic* al operei ale cărui metamorfoze sînt de natură să transmită o lecție despre existență, lipsită însă de orice țintă tezistă.

Lăsate să se desfășoare într-un anumit timp și spațiu specific, personajele din romanele lui Max Frisch devin pe această cale semnele caracteristice ale unei anumite realități. În unele împrejurări acestea reprezintă simptomele unor maladii incurabile de care pare a fi atinsă societatea de consum. În acest context, Elveția reprezintă doar un simbol al unui univers alienant în care individul încearcă să se replieze într-un anonimat odihnitor sau să-și asume în mod programatic un rol minor într-o existență în care gestul nu se mai poate converti niciodată într-un act major.

În jurnalul său, Max Frisch mărturisea fără ostentație că timpul nu ne poate face să ne transformăm. El ne oferă doar un cadru de desfășurare, omul rămînînd, de fapt *așa cum este.* În acest sens și scriitura devine expresia unei personalități care nu se poate detașa de sine. De aceea, autorul crede că prin actul de creație, autorul nu *scrie despre ceva,* el fiind acela care *se scrie.* A scrie însemnează astfel a se *citi pe sine,* a da transparență unor adevăruri interioare, a releva anumite profunzimi care, proiectate în timp, fac să fie cunoscută acea misterioasă cameră obscură a eului.

Romanele lui Max Frisch, ca și unele din piesele sale de teatru, pun în lumină un dosar specific de existențe, alcătuit de autor prin confruntarea permanentă a ființei umane cu anumite soluții-limită. Eroii lui Max Frisch sînt niște *aventurieri solitari* care traversează lumea în cău-

tarea unui anumit superlativ de existență. Itinerariile acestora au o motivație personală, intimă, nu una determinată de anumite cerințe obștești. Pe parcursul acestui itinerar, personajele din romanele scriitorului elvețian se întîlnesc cu iubirea, moartea, hazardul absolut, încît de fiecare dată un anumit accident îndeplinește funcția de deviere a traseului lor existențial.

Întîlnirea cu *evenimentul-destin* sau asumarea unui destin, constituie calea prin care Max Frisch, moralistul, realizează examenul de conștiință al eroilor săi, care își angajează toate resursele spirituale în fața unor acte decisive. De aceea, se poate spune că pentru personajele din opera prozatorului elvețian, viața este un joc grav prin care acestea își experimentează modul de a fi.

Max Frisch este obsedat de o imensă curiozitate de a cunoaște motivația intimă a unor acte de comportament. Spiritul lui lucid de scriitor moralist este atins uneori de febra ușoară a cinismului, de care n-au fost scutiți nici alți exponenți ai acestui gen de literatură, încă din veacul al XIII-lea.

Trăind într-o lume bazată pe anumite convenții și interdicții, eroii lui Max Frisch trec printr-un profund proces de refulare după care caută să evadeze din societatea unidimensională pe căile cele mai stranii. Contextul acesta de interdicții în care trăiesc personajele prozatorului elvețian determină dorința lor de a adopta o anumită mască, fie prin dedublare, fie prin renunțare la o anumită identitate cunoscută, fie prin adoptarea unei măști inocente, care nu stîrnește nici un fel de suspiciuni. Problema pierderii identității eului originar și a dobîndirii altuia cu caracter conjunctural devine leit-motivul care traversează cele mai multe opere ale lui Max Frisch. Apreciat în sine, procedeul acesta de ordin literar nu este nou. El a fost experimentat de Pirandello, Giraudoux, Ernst Kreuder și alții. Dar autorul *Baronului Öderland* nu stăruie în operele sale asupra unor cazuri de patologie a spiritului care creează un univers aberant. Ca și în dramaturgia lui Brecht, personajele lui Max Frisch ajung la trăirea unor fenomene de alteritate a eului în

urma unor decepții traumatice de ordin moral și social. Ele renunță la o mască aparent comodă din dorința de a-și regăsi libertatea frustrată și de a o reda și altora.

Motivul alienării de sine este asociat de Max Frisch în cele mai multe romane ale sale cu acela al căsătoriei. Viața conjugală reprezintă astfel celula cea mai intimă de care se înstrăinează eroii prozatorului elvețian din cauza unor traumatisme ce trimit spre cauze mult mai complexe.

Cel dintîi roman în care Max Frisch reprezintă fenomenul acesta de alteritate a eului prin adoptarea voluntară a unei alte identități este *Stiller* (1954). Personajul central al acestui roman este un artist. Traumele care acționează asupra lui duc la adoptarea unei alte identități care îl deviază de la vocația sa. Trăind alături de o soție cu care nu poate avea copii și într-o țară în care opera sa nu se bucură de înțelegere, sculptorul Anatol Stiller se retrage în anonimat evadînd în America, unde devine un oarecare Mister White. O anumită chemare obscură a amintirilor îl determină să revină după o vreme în Elveția pe care o revede din perspectiva unui ins total alienat de vechea sa existență. La graniță este însă recunoscut și arestat în vederea stabilirii adevăratei sale identități. În celula din închisoare începe procesul de reconstituire a *timpului pierdut.*

Romanul acesta psihologic se bazează pe o adevărată *intrigă — anchetă,* destinată să stabilească identitatea eului unui om, care a renunțat de bună voie la el. Trecutul ajunge astfel să se insinueze pe toate căile în conștiința unui personaj, care nu dorește să regăsească *timpul pierdut.* Albumele cu fotografii din tinerețe, detaliile relatate de avocatul apărător care era un vechi prieten, scrisorile fratelui, confruntarea cu soția sa etc. reprezintă probe edificatoare pentru autorități, dar nu pentru un om care nu mai trăiește nici o vibrație interioară în fața acestui proces de derulare a trecutului pe care nu și-l asumă, fiindcă nu se poate solidariza cu el.

Și în acest caz, Max Frisch aduce pe prim plan *evenimentul — destin* în fața căruia eroul nu mai poate trișa.

Moartea subită a soției îl determină pe Stiller să-și reia vechea mască. Reintegrîndu-se în vechiul circuit apăsător sculptorul solitar cioplește din nou imagini în piatra transformată în artă, pe care nu o cumpără însă nimeni.

Metamorfozele conștiinței acestui personaj care-și schimbă identitatea prin adoptarea unui alt nume și reîntoarcerea la traseul existențial deviat, constituie o ingenioasă soluție estetică pe care Max Frisch o slujește cu darurile unui mare romancier.

Imaginea timpului pierdut și regăsit este prezentă și în *Homo faber* (1957) dar reconstituirea acestuia se produce prin alte modalități literare. Walter, personajul central al romanului este un *homo europeus* al epocii moderne, un tehnocrat care se situează sub zodia rațiunii. Dar la fel ca Diderot sau Voltaire, Max Frisch îl confruntă pe eroul său cu anumite situații-limită de așa natură, încît acestea depășesc solicitarea firească a rațiunii, impunînd în același timp declanșarea unor stări afective profunde și neprevizibile.

În ipostaza de *homo faber*, Walter se întîlnește astfel mereu cu hazardul generator de situații aparent absurde. Din această cauză, aria de desfășurare a intrigii din acest roman este *lumea*. Evenimentele relatate de scriitor se petrec cînd la New York, cînd în Mexic, cînd în Europa. Provenite din diverse arii geografice, personajele din roman vin în contact în avion, pe vapor, în hoteluri și baruri sau în anumite împrejurări excepționale, cum este aceea provocată de aterizarea forțată a unui avion într-o zonă pustie din Mexic. În felul acesta devine din ce în ce mai evident faptul că scriitorul reprezintă anumite itinerarii existențiale exemplificatoare prin însăși devierea lor de la un anumit obiectiv autoprogramat, determinată de hazard.

Avionul este spațiul claustrat care unește din întîmplare, pentru o anumită vreme, mai multe destine. Walter plecase doar din New York spre Caracas pentru instalarea unei turbine. Aterizarea forțată îl face să cunoască un alt ins, pornit în căutarea unui frate care devenise proprietar de plantații în apropierea pustiului. Partenerul

de voiaj se constată că este fratele unui vechi prieten care se căsătorise cu fosta soție a lui Walter. Max Frisch demonstrează cum întîmplarea l-a adus pe acest placid *homo faber* în contact cu anumite evenimente care, însumate, reprezintă destinul.

Scriitorul elvețian multiplică astfel planurile acțiunii romanului printr-o tehnică digresivă cunoscută. În felul acesta peste evenimentele în plină desfășurare se suprapun în permanență altele, care sînt produsul memoriei afective-asociative.

Aventuroasa călătorie prin junglă îi duce pe cei doi parteneri de voiaj pînă la plantația lui Joachim. Fluxul amintirii Hannei, fosta soție a lui Walter în anii în care aceasta îndurase persecuția naziștilor, reflecțiile despre ea și Joachim, plutesc peste acest voiaj plin de peripeții. Dar în momentul în care plantația este descoperită, Joachim se spînzurase într-o baracă unde un aparat de radio transmitea muzică. În felul acesta, Max Frisch reprezintă un *mister închis,* lîngă care se va sedimenta altul, creat de decizia fratelui său de a rămîne în junglă. Max Frisch face din Walter doar un martor al unor evenimente pe care nu și le poate explica. Ele sînt însă doar preludiul unor întîmplări pe care le va trăi și *homo faber,* al cărui traseu spre obiectivul propus este mereu deviat de alte evenimente. Călătoria acestuia spre Europa îl aduce în apropierea unei fete care exercită o misterioasă seducție asupra lui. Poate asemănarea acesteia cu Hanna, poate altceva îi întreține această chemare irezistibilă spre Lisbeth.

Drumul cu aceasta prin Italia și Grecia îl aduce pe *homo faber* în situația de a-și descoperi un complex oedipian, generat de același factor absurd, hazardul. Homo faber este un vinovat fără voie, iar hybrisul se produce neiertător. Lisbeth moare în urma unei mușcături de viperă și a unui traumatism cranian, iar Walter moare sub cerul însorit al Greciei, de o veche boală, alături de Hanna care este martora neputincioasă a acestui epilog tragic. În ipostaza sa de *homo faber,* Walter este un Candide al epocii moderne. Un inocent care săvîrșește o culpă invo-

luntară, un fiu al tehnicii subminat de întîmplări care nu pot fi calculate, un exponent al spiritului rațional care cade în cursa unui sentiment vinovat, este definit astfel de scriitor pe mai multe planuri.

Romanul lui Max Frisch are toate calitățile și cusururile operelor de acest gen. O anumită ordonare a întîmplărilor pentru a ilustra o idee dominantă, frecvența excesivă a unor coincidențe, reprezintă doar cîteva din neajunsurile acestei opere, estompate de o tehnică digresivă narativă, susținută de un talent remarcabil.

Cu romanul *Fie numele meu Gantenbeim* (1964) scriitorul elvețian revine la problema alienării individului în societatea de consum. Dacă în *Stiller*, scriitorul explorează comportamentul individului cu o identitate schimbată doar prin adoptarea unui alt nume, în romanul *Fie numele meu Gantenbeim*, odată cu opțiunea pentru altă identitate, eroul își asumă atitudinea unui orb care și-a pierdut vederea în urma unui accident. Cartea are mai multe puncte de emitere a evenimentelor narate. Discursul narativ este susținut cînd de un barman care asistă la anumite întîmplări, dar vorbește despre altele, cînd de un autor care devine un fel de eu epic omniscient, cînd de un alt personaj, înzestrat cu o imensă capacitate de a fabula, suprapusă peste propriile trăiri. Eul epic mărturisește la un moment dat că : *„Nu doresc să fiu acela care trăiește povestirile mele, povestiri pe care pot să mi le reprezint...“* Ca și în noul roman francez, Max Frisch multiplică perspectivele asupra vieții, oferind mai multe versiuni sau ipoteze asupra acelorași evenimente. În felul acesta, între moartea subită a unui ins la volanul mașinii care nu pornise însă și cadavrul unui necunoscut care plutește peste o apă din Zürich, autorul lasă să se deruleze o imensitate de scene ce se petrec în orașe și țări diferite. Eul unui anumit personaj devine astfel o proiecție continuă asupra timpului și spațiului. Întîmplările imaginare se interferează cu cele reale, iar cititorul ia act de o sumă de ipoteze dintre care cea mai densă vizează relația dintre Gantenbeim, insul care adoptase masca unui orb și o actriță care este soția sa. Situația aceasta a unui *homo*

ludens este rezumată de el astfel : „*Numele meu fie Gantenbeim. Îmi închipui viaţa mea cu o mare actriţă pe care o iubesc. De aceea o las să creadă că aş fi orb, fericirea mea trăgîndu-se de aici. Numele ei fie Lila.*“ Orbul acesta care vede tot lasă celorlalţi libertatea de a se comporta fără reţineri. Pe această cale cunoaşte falsitatea, minciuna, iubirea, gelozia, durerea şi decepţia, Gantenbeim devenind orbul vizionar care construieşte cronica de moravuri a societăţii de consum.

Max Frisch ne permite să cunoaştem în acest fel plăcerea sa de a fabula, să luăm act de ironia sa maliţioasă, de scriitor moralist, care scoate şi aşază, după nevoie, măştile oamenilor. Reconstituind viaţa ca un joc permanent între iubire, vocaţie şi moarte, Max Frisch a realizat cel mai semnificativ roman al său pînă în momentul de faţă.

Autorul lui *Stiller* şi *Homo faber* este prin excelenţă un romancier de idei. Operele sale pun în lumină tragismul existenţei individului în societatea de consum, care nu găseşte nici un spaţiu spiritual de repliere din viaţa publică în cea personală, deoarece toate canalele autentice de comunicare între oameni sînt anulate de spiritul alienant pe care aceasta îl întreţine. În spaţiul alb al literaturii elveţiene contemporane se înscrie astfel prezenţa fertilă a lui Max Frisch şi Friedrich Dürrenmatt care au dat din nou acestei culturi autentice dimensiuni universale.

REALITATE ŞI MIT ÎN ROMANELE LUI ALEJO CARPENTIER

Alejo Carpentier este un scriitor cubanez de formaţie europeană. Întreaga lui operă şi manieră de gîndire constituie mărturia unei simbioze de civilizaţii şi culturi diferite, peste care proiectează fiinţa umană în căutarea febrilă a propriului său destin. Critic şi eseist de mare fineţe, scriitor erudit, îndrăgostit de acustica verbului colorat, Alejo Carpentier face parte din familia de spirite a unor romancieri de genul lui Anatole France, Giuseppe Tomasi de Lampedusa şi Miguel Angel Asturias.

Criticul civilizaţiilor, care mînuieşte cu uşurinţă cunoştinţe de etnografie, istorie şi folclor este în ultimă instanţă un moralist. O anumită filozofie a istoriei care se desprinde din opera sa literară are întotdeauna implicaţii etice profunde.

Ars pe rug, ucis de ghilotină, ţinut în stare de sclavie, omul din opera lui Alejo Carpentier, ca şi cel din romanele lui Asturias, traversează cu temeritate obstacolele ce-i barează năzuinţele în căutarea unui superlativ al existenţei : *libertatea*. Alejo Carpentier este un scriitor militant, un umanist. Trecerea lui prin şcoala curentelor interbelice de avangardă din Europa nu-i modifică con-

vingerile. Neorealismul contemporan găsește în el un strălucit apărător și reprezentant.

Născut la Havana în 1904, dintr-un tată francez venit în tinerețe în Cuba, scriitorul cubanez are ceva din structura spirituală a prozatorului călător de genul lui Hemingway și Asturias. Dar, ca și aceștia, nu se alienează de patria sa prin contactul cu cultura europeană.

Înainte de a părăsi Cuba, Alejo Carpentier se integrează în „mișcarea negristă", reprezentată de personalități artistice de seamă ca Ramón Guirao, José Z. Tallet, Nicolás Guillén și alții.

Conflictele pe care scriitorul nonconformist le avea cu autoritățile cubaneze de odinioară l-au determinat în 1927, după ieșirea din detenție, să părăsească țara. Cu ajutorul lui Robert Desnos care vizita Havana, Alejo Carpentier pleacă din Cuba în Franța. Autoexilarea aceasta îl pune în contact cu personalități de seamă ale culturii franceze. Consecințele ei sînt arătate de scriitor într-un interviu care a apărut la 6 februarie 1965 în *Le Monde*.

„Îmi făcusem socoteala să stau doi ani la Paris, dar am rămas unsprezece. Desnos m-a prezentat prietenilor lui, m-a introdus în grupul suprarealiștilor. M-am împrietenit cu Tzara, Eluard, Chirico, Tanguy. Am avut relații apropiate cu Michel Leiris, Queneau, Prévert."

În Franța colaborarea cu Desnos, Artaud și J. L. Barrault pentru pregătirea unor emisiuni radiofonice este utilă pentru formația lui literară. De altfel, scriitorul cubanez, așa cum relatează biograful francez, Jean Blanzat, ajunge la creația literară numai după ce traversează alte domenii ale artei. El scrie cea dintîi *Istorie a muzicii din Cuba*, iar primele lui acte de creație sînt spectacole de balet și opere bufe. În 1939, Alejo Carpentier este chemat în țară ca director adjunct al radiodifuziunii. În această perioadă spiritul republican revoluționar se făcea tot mai simțit în Cuba. Scriitorii cei mai de seamă se apropiau tot mai mult de năzuințele poporului. Întreaga conjunctură social-politică făcea ca problemele sociale să pătrundă masiv în diferite domenii de artă.

Antologia de poesia negra hispanoamericana (1935) de Emili Ballagas și *Orbita de la poesia afrocubana* (1937) de Ramón Guirao intensifică, pe de o parte, interesul pentru mișcarea negristă și populistă în literatură, la care aderase și Alejo Carpentier, iar, pe de altă parte, aduc în centrul atenției preocuparea pentru ritm și culoare, ca și pentru limba populară și tradițiile naționale străvechi. Creația literară a lui Nicolás Guillén, Carlos Montenegro, Lino Novas Calvo, Enrique Serpa pune în lumină varietatea modalităților artistice care se cristalizau în Cuba în anii de luptă împotriva diferitelor sisteme dictatoriale.

În 1945, înainte de declanșarea revoluției din Cuba, Carpentier pleacă în Venezuela, unde în cadrul Universității din Caracas ține cursuri despre scriitorii francezi contemporani, atrăgînd atenția tineretului asupra unor autori încă puțin cunoscuți ca Beckett și Leiris.

După eliberarea Cubei, scriitorul se întoarce în țară.

Obligațiile editoriale, conferințele ținute în Europa despre *Evoluția literaturii cubane*, *Suprarealismul și America Latină* pun în lumină profilul spiritual al acestui scriitor erudit, care în ultimele două decenii a început să acorde o atenție tot mai mare creației romanești. Astfel, în 1949, a apărut *Împărăția lumii acesteia*, în 1953 *Pașii pierduți*, în 1957 *Războiul timpului*, în 1962 *Secolul luminilor*. Așa cum rezultă din mărturisirile sale, scriitorul lucrează în anii din urmă la o trilogie despre revoluția din Cuba : *Anul 59*, al cărei prim volum a și fost încheiat și căreia i se adaugă o piesă de teatru despre cucerirea Mexicului, încredințată pentru punerea în scenă a lui Cavalcanti.

Fiecare operă literară realizată de Alejo Carpentier se bazează pe o profundă investigare a lumii care o generează și a documentelor istorice care permit reconstituirea cît mai autentică a imaginii ei.

Împărăția lumii acesteia, publicată în 1963 în limba română, a fost scrisă în urma unei călătorii a scriitorului în Haiti, în anul 1943 ; *Secolul luminilor*, a cărui acțiune se petrece în mare parte în Guadelupa, se bazează și el pe o profundă studiere a locurilor și a documentelor is-

torice care sugerează fizionomia acestei epoci atît de bogate în evenimente.

Romanele lui Alejo Carpentier au o structură compoziţională particulară, care le deosebeşte atît de canoanele clasice ale prozei, cît şi de epica modernă de idei.

Amestec de naraţiune, eseu, jurnal de călătorie, descriere minuţioasă de peisaje şi lucruri, romanele prozatorului cubanez se caracterizează prin această strînsă şi iscusită împletire a diferitelor modalităţi de creaţie.

Cele două romane ale lui Alejo Carpentier *Împărăţia lumii acesteia* şi *Secolul luminilor* au numeroase trăsături comune. Ele rezultă, pe de o parte, din faptul că acţiunea lor se împleteşte cu ecourile revoluţiei franceze, pe de altă parte, din opoziţia dintre civilizaţia lucidă şi acaparatoare a albilor şi gîndirea magică a negrilor, dominaţi prin acte de cruzime şi teroare. Arta romanescă a lui Alejo Carpentier se bazează în primul rînd pe o mare acumulare de evenimente. Culoarea istorică a epocii se defineşte pe această cale, fuziunea dintre detaliul istoric real şi invenţia artistică a scriitorului cu o bogată fantezie, făcîndu-se întotdeauna cu multă naturaleţe.

În *Împărăţia lumii acesteia* iese cu putere în evidenţă spiritul critic al scriitorului, format în mişcarea negristă din Cuba. Conflictul romanului nu izvorăşte doar dintr-o antinomie dintre gîndirea magică a negrilor şi gîndirea logică a albilor. El îşi trage seva mai ales din teroarea cu care stăpînitorii albi îşi menţin puterea asupra sclavilor negri. Totuşi conduita negrilor în lupta pentru libertate se explică adeseori prin concepţia lor magică despre lume. Mackandal, sclavul adus din Africa, continuă pe noul pămînt tradiţiile vechilor imperii africane, situate între istorie şi legendă. După un accident în urma căruia i se amputează un braţ, Machandal nu mai găseşte de lucru la albi şi se refugiază în munţi. Crezîndu-se înzestrat de zei, negrul invalid începe o singulară şi stranie luptă împotriva albilor, cu gîndul de a transforma Santo-Domingo într-un teritoriu al negrilor. Otrăvurile lui misterioase sînt răspîndite de puţinii adepţi pe care îi are. Ele trec de la animale la oameni, transformînd întreaga regiune într-un

cîmp de cadavre. Trădat, în cele din urmă, Mackandal va fi condamnat la moarte pe rug. Candizi și ignoranți ceilalți negri nu încearcă să-l salveze. Ei cred în puterile misterioase ale lui Mackandal, care se va metamorfoza în cine știe ce insectă și va scăpa de moarte. Cînd Mackandal este ucis, locul lui este luat de Boukman, care îi va răscula pe negri, nemulțumiți de nerespectarea decretului de eliberare a sclavilor. Atunci cînd răscoala negrilor capătă proporții largi, ea rămîne totuși haotică și anarhică. Scriitorul surprinde cu pătrundere mișcarea larvară și absurdă a mulțimii care se convertește în acte de jaf.

O asemenea revoltă, redusă la o simplă explozie de instincte sau la o ciocnire de rituri religioase, sucombă repede, iar conducătorul ei sfîrșește în piața publică, la fel cu antecesorul său.

Fluxul epic din *Împărăția lumii acesteia* nu este unitar. Narațiunea este caleidoscopică, locul acțiunii se schimbă des, iar alte personaje noi apar pe prim-plan. Alejo Carpentier demonstrează pe această cale că schimbarea stăpînilor nu duce la ameliorarea vieții oamenilor. Cînd negrul Ti Noel fuge din Cuba în Haiti, crede că va avea o soartă mai bună. Dar aici Henri Christophe, fostul proprietar de restaurant, negru și el, o dată ce a ajuns rege se comportă ca un dictator. Negrii ajunși stăpîni îi tratează pe ceilalți negri ca și albii. Alienat de cei din jur, Henri Christophe va muri singur, ca un rege shakespearean. Dar singur, împovărat de ani și ostil altor stăpîni, va muri și Ti Noel. Sfîrșitul lui este un fel de dizolvare mioritică în cosmos, de contopire cu natura. El nu are însă nimic din tonalitatea sumbră a unei litanii triste, dimpotrivă, constituie o lecție de activism, de trăire intensă a vieții din împărăția lumii acesteia. Mesajul scriitorului umanist capătă astfel o anumită claritate. *„Dincolo, în împărăția cerurilor nu există culmi care să poată fi cucerite, pentru că acolo totul este ierarhie fixă, necunoscută, senină, existență fără termen, imposibilitate de sacrificiu, odihnă și desfătare. De aceea, împovărat de chinuri și de sarcini, frumos în mizeria lui, capabil să iubească*

în ciuda rănilor primite, omul își poate afla măreția în întreaga ei măsură numai în împărăția lumii acesteia."

Lirismul operei, ca și concepția despre lume a scriitorului rezultă dintr-o continuă confruntare a gîndirii europene cu tradițiile culturii negre și indiene. Activismul pentru care pledează Alejo Carpentier nu are o finalitate precisă. Într-o lume haotică și absurdă peste care nu plutește nici un spirit mîntuitor, ființei umane îi este dat să trăiască, să se împlinească, drumul acestei împliniri, finalitatea ei rămîne însă voalată.

Romanul *Împărăția lumii acesteia* este un poem despre om și natură. Prezent în operă, misticismul păgîn permeabil la prezența miracolului, este convertit în simboluri și imagini poetice cu bogate semnificații. La aceasta se adaugă o anumită predilecție a scriitorului pentru bizar și grotesc care se perpetuează și în *Secolul luminilor*. O vrăjitoare își introduce fratele în ulei clocotit, carnea sfîrîie, dar pielea rămîne intactă. În vitrina unei frizerii sînt patru capete de ceară de femei, iar la o ospătărie sînt etalate patru capete de vițel. Un negru recunoaște un rîu după gustul apei, iar un guvernator importă cîini și șerpi pentru a-i extermina pe negri.

Un anumit realism mitologic, subsumat unei viziuni moderne, traversează întreaga operă. Prelungirea lui în *Secolul luminilor* se realizează cu unele nuanțe diferite. De fapt *Secolul luminilor* este romanul unui final de epocă în care iluminismul, ajuns la apogeu prin Revoluția de la 1789 din Franța, intră după această dată într-o fază de reflux. Prezentă în operele atîtor scriitori, imaginea Revoluției franceze se definește în romanul lui Alejo Carpentier prin unele aspecte inedite. Întreaga perioadă cuprinsă între anii 1789 și 1807, are ca punct mai semnificativ de plecare vestitul decret de abolire a sclaviei din *16 Pluviôse de l'an II*. Ea se încheie cu un alt decret de restabilire a sclaviei din *30 Floréal de l'an X* sugerînd prin evenimentele esențiale ale revoluției și consecințele pe care acestea le au.

Dar caracterul inedit al romanului nu rezultă atît din investigarea acestei epoci agitate dintr-un nou punct de

vedere, cît din faptul că scriitorul nu stăruie asupra Revoluției din Franța, ci asupra ecourilor pe care aceasta le are în Antilele Franceze, Cuba, Guadelupa, Guiana etc.

Și în *Secolul luminilor* ca și în *Împărăția lumii acesteia* fuziunea dintre evenimente diverse cu semnificații eterogene se face cu mare finețe. De aceea, interferența dintre anumite destine umane pare a fi nejustificată, absurdă.

La Havana moare un afacerist, lovit subit de apoplexie în timpul unei aventuri cu o femeie de moravuri ușoare. În urma lui rămîne o avere impresionantă și trei orfani fără sprijin, Carlos, Sofia și vărul lor, Esteban. Dar moartea bătrînului nu este regretată. Existența celor trei se convertește într-un fel de joc continuu, care-i deconectează de realitate. Atunci apare miraculosul Victor Hugues, negustorul necunoscut care-și fascinează gazdele, îngerul bun al familiei ce-l salvează pe Esteban de la moarte prin știința magică a doctorului Ogé și pe cei doi de tutorele neonest. Victor Hugues a avut o existență istorică reală și dacă atenția scriitorului se oprește asupra lui, aceasta se datorește faptului că el nu are o personalitate definită în istorie, în genul lui Robespierre, de pildă, și autorul poate să-l modeleze după propriile-i convingeri. Victor Hugues este simbolul revoluției dezlănțuite, itinerarul existenței lui atît de agitate sugerează grandoarea și declinul ei, eroismul generos și osificarea în birocrație și dorință de stăpînire.

La Port-au-Prince, Victor Hugues, francmasonul enigmatic, este eliberat de obsesia proprietății de răscoala sclavilor care-l sărăcește. Salvat de mînia acestora, el ajunge în Franța în plină Revoluție. Discipol al lui Robespierre, Victor Hugues devine un iacobin fanatic, trimis în Antile pentru apărarea coloniilor franceze amenințate de Anglia.

O dată cu decretul revoluționar de abolire a sclaviei, Victor Hugues aduce cu el și ghilotina, tipografia și tunurile, ca instrumente indispensabile de existență. Dar Revoluția transplantată de Victor Hugues în America este doar o formă birocratizată, o aparență cu iz de aventură.

Gestul revoluționar grandios degenerează în luptă pentru putere, în sete elementară de arivism.

Pe insula Guadelupa, unde revoluționarii au debarcat, încep ororile războiului pe care Alejo Carpentier le înfățișează în culorile violente ale lui Goya. Sate distruse, holeră, foame, morți, setea nimicitoare, reapariția iezuiților constituie detaliile decorurilor unei lumi în care europenii au adus doar caricatura unor idei liberale. O dată alungați englezii din insulă, în piață este instalată și ghilotina. Prima sărbătoare orgiacă a locuitorilor este prilejuită de spectacolul morții. Ghilotina devine astfel centrul atenției în întregul oraș. În apropierea ei se fac afaceri, se vînd zarzavaturi. În magazine sînt vîndute ghilotine bibelouri, iar copiii construiesc aparate asemănătoare cu care ucid pisicile. De la trădătorii revoluției, ghilotina trece la negrii eliberați care nu vor să mai lucreze. Fiind unicul aparat de ucidere din insulă, ea este purtată în răpăit de tobe dintr-un loc în altul. Țăranii fac rămășaguri asupra eficacității ei.

În Europa Revoluția intră în declin. Robespierre este executat, însă Victor Hugues hotărăște să-i continue opera. Dar pe cînd Robespierre are măreția unui personaj tragic, Victor Hugues este un ins grotesc „secătura unei revoluții mărețe", cum îl numește Esteban. Opera lui își pierde orice sens revoluționar, devenind un pretext de afaceri veroase. Victor Hugues, cetățeanul liber nr. 1, devine primul dictator din America Latină. El își compune un serviciu de spionaj, organizează o escadră de vase cu pirați care se dedau la cele mai ordinare acte de jaf. Comerțul cu sclavi începe să fie și el tolerat. Caricatura Revoluției, degenerarea ei, este sugerată de scriitor prin cele mai variate detalii. Un prieten al lui Jean-Jacques Rousseau se ocupă de negoțul cu sclavi, iar vasul său se cheamă *Contractul social*. Traiectoria Revoluției burgheze din Franța, transformată în alte acte de opresiune, va înregistra aceeași evoluție și în coloniile franceze din America Latină.

Sclavia este din nou legiferată de Napoleon. Victor Hugues va fi uns de acesta guvernator în Guyana, fai-

mosul ținut al deportaților, unde foști revoluționari, foști poeți, foști magistrați își așteaptă rezolvarea cazurilor, ducînd o viață sordidă. Acesta este locul unde deportatul Billaut-Varrenne, fostul președinte al iacobinilor și al Convenției, va ajunge el însuși cumpărător de sclavi.

Alejo Carpentier răsfrînge imaginea lui Victor Hugues, personajul central din *Secolul luminilor*, în adevărate oglinzi paralele. În felul acesta procesul de dizolvare a unui caracter ca și a unor idei apare și mai pregnant. Însoțindu-l prin toate avatarurile Revoluției, Esteban îl renegă pe Victor Hugues, obiectul admirației sale din tinerețe, și se retrage în contemplarea faptelor, în vreme ce domestica Sofia, animată de un fior revoluționar, va alerga spre cel în care din adolescență își pusese atîtea nădejdi.

Dar spectacolul pe care Victor Hugues îl oferea Sofiei, la Cayenne, este dezgustător. Carnajul și desfrîul, agonia și crima oferă imaginea unei lumi apocaliptice, unde „totul mirosea a cadavru". Aici, Sofia care „dorea lumea celor vii ce cred în ceva" nu-și putea găsi împlinirea visurilor sale. Victor Hugues, fostul brutar, negustor, mason, antimason, iacobin, erou militar, rebel, arestat, agent al Directoratului și al Consulatului, are și el sentimentul unei existențe falimentare. Puternicul guvernator care și-a anulat mereu fiecare ipostază a existenței, se gîndește la moarte, pregătindu-și costumul pentru ultima ceremonie ; dizolvarea lui umană se produsese însă de multă vreme. Astfel, în vreme ce Sofia și Esteban mor la Madrid într-o luptă de stradă împotriva cotropitorilor francezi, Victor Hugues trăiește agonia propriei nimicnicii.

Secolul luminilor se încheie astfel printr-o viziune sumbră și acuzatoare care demonstrează inutilitatea individului, intrat în disoluție prin evenimentele istorice care îl copleșesc, ca și prin tentativa acestuia de fraudare a istoriei de sensurile ei majore.

Ca și la Flaubert și Lampedusa, putem descifra și la Alejo Carpentier o anumită tendință de „reconstituire arheologică" a epocii. Imaginea *Secolului luminilor* de la liniile lui generale, esențiale, pînă la detaliul aparent in-

signifiant, este reconstituită pe pînze imense, cu grijă și minuțiozitate. Romanul despre *Secolul luminilor* este opera unui scriitor de largă erudiție, care se bazează pe o vastă documentare. Aceasta contribuie în mod fericit la realizarea imaginii unei epoci în care grandoarea și mizeria, violența și luciditatea trăiesc într-o stranie împreunare.

Există însă la Alejo Carpentier, în *Secolul luminilor* ca și în *Împărăția lumii acesteia*, o vădită preferință pentru etalarea aspectelor grotești și absurde ale vieții, așezate în imediata apropiere a celor mai pure și elevate situații. Excesului de contraste violente i se adaugă astfel anumite aspecte care sugerează stereotipia, monotonia. Procedeul în sine nu are nimic reprobabil, dar o frecventă invadare a esențialului de incidental pare uneori căutată, artificială. Cele mai multe localități din *Secolul luminilor* sînt sordide, pline de muște și noroi. Întîlnirea dintre Sofia și Victor Hugues e ratată de o turmă de porci care năvălește în casa guvernatorului, murdărind și distrugînd totul. La o conferință a lui Victor, leproșii vin în rîndurile mulțimii să aducă Revoluției omagiul lor.

Există în același timp în opera scriitorului cubanez o permanentă tendință de proiectare a ființei umane, cu toate frămîntările și năzuințele sale, pe fundalul unei naturi atemporale, mirifice, în scopul de a da o nouă dimensiune valorică condiției umane, locului pe care omul îl ocupă în univers. Relația dintre om și natură are însă în *Secolul luminilor* implicațiile simbolice cele mai diverse. Sofia și Esteban, de pildă, au obsesia eliberării din teroare, dintr-o temporalitate apăsătoare, prin reintrarea în natură. Esteban meditează la un moment dat lîngă un butoi cu apă în care se mișcă haotic mormolocii. Natura miracol într-o veșnică proliferare, vibrează mereu prin imaginea ei miniaturală, ca și prin viziunea cosmică. Revoluția cu consecințele ei își găsește și ea anumite analogii în natură. După Revoluție, oamenii își încep viața la fel ca mai înainte, ca după un ciclon puternic, urmat de calmul unei existențe obișnuite. Reflecțiile lui Alejo Carpentier despre Revoluția de la 1789 se transformă une-

ori în considerații despre revoluție în general, un anumit scepticism, vag este drept, ieșind totuși în evidență.

Îmbinare fericită de jurnal de călătorie, eseu erudit și narațiune cu implicații filozofice, romanul lui Alejo Carpentier însumează o interesantă unitate de stiluri, în care detectăm ceva din bizantinismul întîrziat al lui Stendhal și Anatole France sau din tehnica aducerii unor personaje pe prim plan și dispariția lor, prezentă la Faulkner. Caracterul acesta compozit al romanului, realizat cu multă finețe, care dă un anumit farmec operei, îl apropie pe Alejo Carpentier și de arta literară a lui Lampedusa. Dar toate apropierile acestea, posibile și justificabile, nu diminuează prin nimic originalitatea operei scriitorului cubanez. Ele sînt menite să pună doar în lumină valențele multiple ale creației sale literare.

Arta expresiei își găsește în opera lui Alejo Carpentier un strălucit reprezentant. Ea este susținută de o gîndire profundă care conferă romanelor scriitorului cubanez o netăgăduită originalitate în peisajul atît de bogat al prozei contemporane.

INVENȚIE ROMANESCĂ ȘI CLIȘEU ÎN PROZA LUI ROMAIN GARY

Unul din fenomenele stranii doar în aparență, pe care îl semnalează în permanență critica literară contemporană, este acela de criză a romanului francez actual. Fenomenul acesta este cu atît mai paradoxal cu cît în Franța, deși sînt publicate anual sute de titluri noi, arta prozei pare să nu poată ieși încă dintr-un anumit impas ale cărui cauze nu sînt întrutotul clarificate.

Cu mai mult de trei decenii în urmă, Bertrand D'Astorg observa această stare de lucruri pe care o explica, mai ales, printr-o anumită conjunctură specifică destinului fiecărui scriitor. *„Marii noștri romancieri au tăcut, ca și cînd puterea lor imaginativă ar fi fost lovită de interdicția relațiilor unui moment..."* Exemplele date de Bertrand d'Astorg ni se par edificatoare. Activitatea lui Mauriac se deplasează spre jurnalistică, a lui Maurois spre eseu, a lui Montherlant spre teatru, a lui Malraux spre psihologia și istoria artelor, în vreme ce Roger Martin du Gard și Céline se cufundaseră în tăcere.

Evident că după replierea acestor generații de prozatori în sfera altor preocupări, arta romanescă franceză contemporană, apreciată la modul statistic, nu înregis-

trează nici un fel de spațiu alb care să fie de-a dreptul dezolant.

Noi nume de prozatori încep să capete o largă circulație, iar operele unora dintre aceștia beneficiază, de un imens succes public. Dar, bineînțeles că succesul de librărie al unei cărți nu poate fi acceptat ca un criteriu fundamental al realizării ei artistice și a originalității ei profunde. Traduse în numeroase limbi și tipărite în tiraje de sute de mii de exemplare, romanele scriitoarei Françoise Sagan sînt departe de a reprezenta cele mai bune sau cele mai caracteristice realizări ale prozei franceze contemporane.

De aceea, cînd Pierre de Boisdeffre afirmă că *„Înainte de a reține cîteva mari aspecte ale romanului francez de astăzi, se impune o anumită observație: romanul nu este numai în plină metamorfoză, ci și în plină criză"*, el face în 1962 aceeași constatare, care reținuse și atenția lui Bertrand d'Astorg în 1945.

Tradiția strălucită a romanului francez, fie ea mai îndepărtată sau mai apropiată, rămîne astfel multă vreme copleșitoare și cîteodată de-a dreptul paralizantă. Numele lui Balzac, Zola și Flaubert, Proust, Sartre, Camus, Simone de Beauvoir și Roger Martin du Gard constituie pietre fundamentale pentru istoria romanului francez. În funcție de acești coloși consacrați se definesc alte școli literare, sînt continuate anumite tradiții sau sînt fixate premizele estetice ale unor variate tentative inovatoare. Acceptați de romancierii inovatori sau respinși în numele unor argumente mai mult sau mai puțin aberante, marii titani ai romanului francez din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și de la începutul secolului XX pur și simplu există. De aceea, ori de ce natură ar fi referințele făcute la romanul tradițional francez, ele nu pot pleca decît de la premiza unor valori consacrate. În acest sens, ni se pare că oricît de captivante și, eventual fertile, ar fi unele teorii despre *noul roman*, formulate după 1950, ele trezesc în permanență o anumită suspiciune prin ușurința cu care, în unele cazuri, sînt tăgăduite în numele

istoricității, valori de largă notorietate, începînd cu Balzac și ajungînd la Proust și Virginia Woolf.

Reținem această stare de lucruri cu atît mai mult cu cît un critic de finețea și erudiția lui Gaëtan Picon nu evită nici el judecățile globale, mult prea tranșante, atunci cînd în 1949 afirma că *„Romanul nu mai corespunde nevoii de a nara o istorie, de a însufleți personaje, de a zugrăvi caractere, de a descrie un anumit mediu social sau altul"*.

Este adevărat că după 1950, mai ales, scrierile în proză ale Nathaliei Sarraute, ale lui Alain Robbe-Grillet, Claude Simon și Samuel Beckett susțin un asemenea punct de vedere. Dar nici romanul francez, nici romanul european, în marea lui diversitate, nu poate fi redus doar la aceste tentative inovatoare, care nu exercită un act de hegemonie în proza contemporană și nici nu constituie unica modalitate de metamorfozare a epicii din epoca noastră.

Ultimele cinci decenii ale secolului XX nu pot fi limitate doar la unele contribuții literare care impun inovația în roman, mai ales cu o anumită violență doctrinară, reprezentată de un gen nou de *critică de susținere*, pe care o fac romancierii înșiși. Epoca lui Sartre, Camus și Simone de Beauvoir în roman și apoi aceea a Nathaliei Sarraute, este și a lui Raymond Queneau, Michel Leiris, Roger Vailland, Julien Green, la care pe plan universal se pot adăuga alte nume de prozatori, plasați și ei, fie pe orbita unor tradiții creatoare, fie în sfera inovațiilor zgomotoase.

Astfel, în acești ani, cînd numeroși prozatori sînt tentați să scrie *romanul unui roman*, cînd alții cultivă cu predilecție *romanul-eseu* sau schițează doar *macheta unui roman*, constatăm o criză a marilor personalități, dar nu abandonarea unui gen deosebit de solicitat, a cărui metamorfoză firească nu poate elimina persistența prozei tradiționale care-și păstrează neștirbită vitalitatea creatoare.

În această confruntare dintre tradiție și inovație, care capătă formele cele mai variate, se înscrie contribuția scriitorului francez Romain Gary.

Născut la Moscova în 8 mai 1914, Romain Gary devine francez prin alegerea deliberată a unei noi patrii și a unei noi culturi în spiritul căreia se integrează. Integrarea aceasta a lui Romain Gary în viața Franței se produce pe căile cele mai firești, neavînd nimic ostentativ sau artificial. Licențiat al facultății de drept din Paris, scriitorul aderă în primul rînd la cultura și la întreaga viață spirituală franceză. Mobilizat în 1939, Romain Gary realizează într-o altă manieră, mult mai angajantă, integrarea sa în istoria Franței. Aviator, scriitorul care concepe în această perioadă primele sale încercări literare, devine ofițer al Legiunii de onoare, luptînd pînă în 1945 în Campania franceză de eliberare.

După război, îmbrățișează cariera diplomatică, avînd astfel prilejul să slujească idealurile Franței în diverse țări. La început secretar de ambasadă la Sofia și apoi la Berna, prozatorul francez a fost mai multă vreme consul general la Los Angeles.

Am semnalat aceste detalii biografice nu numai pentru a scoate în relief modul angajant în care Romain Gary a înțeles să se integreze în viața Franței, devenind astfel în mod firesc un scriitor francez, ci și pentru considerentul că opera sa romanescă poartă o incontestabilă amprentă autobiografică.

Romain Gary nu este numai adversarul literaturii de nonficțiune, de genul celei cultivate de Truman Capote, dar nu aderă nici la literatura unui univers imaginar, de tipul celei scrise de Robert Pinget. El respinge în același timp întreaga poetică, indiferent de nuanțe, profesată de *școala noului roman francez*.

Mult mai aproape de formulele romanului tradițional, prozatorul francez nu demonstrează nici un fel de receptivitate față de unele școli literare contemporane, rezultatele acestora fiind adeseori minimalizate sau respinse cu o frapantă violență.

Pornind de la specificul operei sale romanești, ca și de la eseurile și scrierile sale polemice referitoare la romanul contemporan, unii critici literari francezi, atunci cînd stabilesc anumite filiații artistice, îl așază pe Romain

Gary în rîndurile prozatorilor care se desprind din școala naturalistă. Argumentele aduse în acest sens par puțin convingătoare. De aceea, avem sentimentul că ne găsim mai degrabă în fața unei confuzii de termeni, opera lui permițînd să fie situată într-o anumită sferă specifică a realismului contemporan.

Dar neexplicată, o asemenea integrare a scriitorului în sfera realismului devine puțin elocventă. Ea capătă o anumită coloratură specifică numai în măsura în care se clarifică atît accepțiunea pe care Romain Gary o dă realismului, cît și nuanțele pe care le înregistrează în opera sa literară.

Într-o anumită măsură, romanele scriitorului francez sînt expresia unei experiențe trăite, a unei atitudini manifeste pe care scriitorul o are față de civilizația și cultura contemporană. Martor al unei epoci brăzdate de evenimente dramatice, preocupat de destinul ființei umane într-o lume în care însești progresele civilizației creează mari cataclisme sociale, Romain Gary se străduiește să facă din romanele sale documentele literare ale vieții contemporane.

Scena de desfășurare a evenimentelor din scrierile sale în proză este *lumea*, acțiunea din romanele sale desfășurîndu-se pe diferite meridiane ale globului. De aceea, adeseori arta narativă a lui Romain Gary are numeroase puncte comune cu aceea a reporterului.

Scriitorul consemnează astfel *evenimente-limită* din viața Europei pe care le filtrează prin propria sa conștiință, relatează întîmplări personale pe care le conexează cu destinul societății în care trăiește.

Privit din această perspectivă, Romain Gary este un scriitor care face parte din familia de spirite ale lui Hervet Bazin și Roger Vailland, dar prin preferința pentru documentul trăit și *romanul-reportaj*, opera lui are de asemenea numeroase trăsături comune cu aceea a lui Robert Merle, Curzio Malaparte și Heinrich Böll.

Dar ca și alți scriitori contemporani, Romain Gary nu-și definește poziția față de epoca noastră numai prin opera sa literară. Și el simte nevoia să se explice, să-și

argumenteze o anumită concepție literară și să respingă alte puncte de vedere despre creația artistică, să-și definească în cele din urmă un *Weltanschauung*, care face din el un observator lucid al civilizației și al culturii occidentale. Din aceste considerente, Romain Gary trăiește și el necesitatea acută a abordării unui domeniu derivat, situat în imediata apropiere a literaturii, dar altceva decît aceasta, prin care să comunice cu cititorii pe altă cale decît aceea oferită de roman. Cartea sa *Frère Océan, Pour Sganarelle*, cu un subtitlu elocvent, *Recherche d'un personnage et d'un roman*, este un fel de catehism eteroclit, din care răzbate confruntarea conștiinței scriitorului cu epoca noastră, abordată din cele mai diverse unghiuri de vedere. Cum este și firesc, Romain Gary își definește poziția față de marile curente de gîndire ale epocii noastre. Încrezător în forțele rațiunii și în capacitatea omenirii de a se redresa prin ea însăși, scriitorul francez consideră simptomatic doar pentru unele aspecte ale civilizației și ale culturii occidentale anumite concepte ca *Nausée, Vertige, Angoisse, Noir, Chute* etc. Transpune în roman, toate aceste concepte desprinse din existențialism, pe care îl socotește *„o lamentație postumă a raționalismului asupra lui însuși"*, convertesc totul în *„atrocitate. Nu mai există nici o urmă de fericire, iar rîsul nu mai apare niciodată în acest ceremonial de abator, unde omul nu mai este decît un animal lovit de catastrofă"*.

Scriitorul consideră însă pe bună dreptate că această viziune despre om și despre literatură se acordă cu *Weltanschauug*-ul unor *„elite occidentale"*, care, situate *„între metafizică și remușcările culturale, între angoasă și nevroză, nu mai simt literatura decît ca o plagă pe marginea unui univers cadaveric, acest neant unde se îngrămădesc mușteles"*.

Detașîndu-se de literatura angoaselor, ca și de aceea a universului absurd, Romain Gary consideră că *„pesimismul nu este posibil, fiindcă la drept vorbind, nu se observă la ce ar putea să corespundă"*.

În general, asemenea marginalii de ordin sociologic şi filozofic sînt gîndite şi prin transpunerea lor posibilă în creaţia literară. Neavînd nici o afinitate pentru o asemenea manieră de gîndire, scriitorul afirmă că personajul picaresc din proza actuală are menirea de a *„mima şi de a parodia trei factori puternici, care ameninţă atît romanul, cît şi pe cel care-l citeşte : hedonismul logicii, estetismul conceptual, şi estetica puritană a adevărului"*.

Rezervele lui Romain Gary faţă de asemenea tendinţe mai vechi întîlnite în cultura occidentală se interferează cu altele determinate de tentativele mai recente de inovare a prozei. *Şcoala noului roman francez*, de pildă, este combătută cu o vervă polemică de mare virulenţă, nesusţinută însă de o argumentare tot atît de riguroasă. După părerea prozatorului francez, deplasarea atenţiei spre *obiecte* şi dezagregarea personajului reprezintă pentru *şcoala noului roman* un adevărat *act genocid* în literatură, argumentele aduse de Alain Robbe-Grillet în acest sens, relevînd *„dialectica dintre escroci şi cele mai bune dovezi ale escrocheriei"*. Detaşarea aceasta de anumite direcţii ale gîndirii şi ale literaturii contemporane îl duce în mod firesc pe Romain Gary spre profesiunea de credinţă şi deci spre fixarea mai mult sau mai puţin directă a coordonatelor activităţii sale de romancier şi a finalităţii acesteia.

Lectura operei lui Tolstoi îl îndrumează astfel pe acest prozator, a cărui operă îşi trage în bună măsură seva din propria biografie, spre concluzia că *„nu există identitate între o operă şi autorul său, ci mai degrabă un abis care le separă"*. Fiecare scrie, adaugă el, aşa cum este : *„cîteodată cu mînie, dar alteori cu nostalgia unei alte identităţi"*, dar actul acesta de impostură deliberată nu este întotdeauna sesizat. Separarea aceasta posibilă dintre autor şi operă iese în relief şi atunci cînd se face o anumită confruntare între *realitatea operei* şi *realitatea exterioară acesteia*. Pornind de la o astfel de premiză, *„Dacă realismul vrea să însemneze realitate, atunci este evident că romanul nu ar exista. Arta*, adaugă Romain Gary, *trăieşte din rivalitate şi din diferenţă. Prin ur-*

mare opera realistă nu este un act literar de coincidență cu realitatea exterioară ei. Realismul, conclude scriitorul, *este o manieră particulară și ingenioasă „de a face să treacă drept realitate ceea ce nu este, făcîndu-l pe cititor să vadă o altă realitate inaccesibilă".*

Într-o epocă de excesivă atenție pentru formă, Romain Gary nu se sfiește să afirme că *„Forma literară în ea însăși este incompatibilă cu realitatea",* orice stil fiind după părerea autorului *„o deformare a ceea ce este".*

De aceea, scriitorul se declară împotriva cultului limbii, împotriva cultului eului inefabil și a tot ceea ce exprimă. Transformarea limbii într-un scop în sine, scrie Romain Gary, face ca *„literatura să se ridice din ce în ce mai mult între cititor și roman".*

Adept al documentului și al actualității transferate în sfera de investigație a romanului, prozatorul francez demonstrează că invazia realității trăite și a istoriei în roman nu poate duce la sufocarea acestuia. Evenimentul și istoria nu sînt opuse *„nici imaginației, nici universului imaginar".*

Este evident că Romain Gary nu poate fi socotit ca un teoretician al unui anumit gen de roman. Observațiile din această carte caleidoscopică, *Pour Sganarelle,* nu pot fi apreciate decît ca o sumă de reacții ale unui prozator față de diversele probleme ale epocii noastre care i-au solicitat atenția în mod deosebit.

Apreciate din această perspectivă, ele sînt destinate să ducă la un spor de înțelegere a operei sale.

Romancier al evenimentului, plasat în permanență într-un anumit context istoric, Romain Gary încearcă să surprindă destinul omului într-o lume degradată sau într-o *conjunctură-limită.* În felul acesta prozatorul francez devine un cronicar al unor traiecte existențiale, ridicate la rangul de simbol. Spațiul existențial, în care destinele umane sînt confruntate cu *evenimentele-limită* este mereu altul. În *Educație europeană* (1945), scriitorul plasează evenimentele tragice în pădurile Poloniei, *în Marele Vestiar* (1949), acțiunea evoluează la Paris, în

Culorile zilei (1952), la Nisa, iar în *Rădăcinile cerului* (1956), în Africa.

Itinerarul creației romanești a lui Romain Gary pune astfel, pe alt plan în lumină drumul pe care scriitorul îl parcurge de la romanul evenimentelor pînă la narațiunea alegorică, prezentă la *Rădăcinile cerului*, sau la cea cu un predominant caracter autobiografic, întîlnită în *La Promesse de l'aube* (1960), operă publicată în românește cu titlul *Prima dragoste, ultima dragoste.*

Prima carte care îl impune pe Romain Gary ca scriitor este *Educația europeană* pentru care a primit în 1945 *Prix des Critiques.* Ea a apărut și în limba română la Editura Forum, în traducerea lui Geo Dumitrescu cu titlul sugestiv *Groapa bunei speranțe.*

Romanul *Educația europeană* scoate de la început în relief genul de literatură spre care se îndreaptă atenția scriitorului. El se integra însă la modul general în acea literatură de război, care începe să fie publicată în diverse țări în anii postbelici.

În Franța, în mod deosebit, literatura rezistenței și a războiului, ca spațiu al morții, ca și aceea despre lagărele de concentrare, înregistrează o producție literară foarte bogată, dar inegală ca valoare artistică. De la *Drôle de Jeu* (1949), a lui Roger Vailland și *Week-End à Zuydcoote*, a lui Robert Merle, *Le Silence de la Mer*, a lui Vercors, *Le Temps des Morts* de Piere Gascar, înregistrăm doar la modul exemplificativ cîteva opere dintr-o vastă suită de romane, generate de același leit-motiv literar.

Romain Gary se integrează astfel prin romanul său *Education européenne* într-o largă preocupare, care suscită atenția unor mari scriitori din toate țările. Situat între *romancierii populiști* și *prozatorii de idei*, Romain Gary rămîne un scriitor de larg consum cultural, cu o viziune umanistă asupra vieții.

Educația europeană este romanul rezistenței poloneze. În vastele păduri ale Poloniei, oamenii se retrag într-un complicat spațiu labirintic, care devine în cele din urmă un tragic spațiu al morții. Chinuiți de foame și de frig, pendulînd între ură, teamă și speranță, ei opun forței

destructive a cotropitorilor nădejdea într-o altă lume mai bună, transformată într-un adevărat mit.

Preocupat de psihologia comportamentistă a grupului uman, adus în fața unui *eveniment-limită*, scriitorul nu reține profiluri individuale, care să se poată detașa cu ușurință din contextul de ansamblu.

El devine astfel reporterul atrocităților cotropitorilor și martorul patetic al lumii din spațiul morții, unde oamenii aduc cu ei vechile lor deprinderi și unde vitalitatea vieții și a iubirii țîșnește peste labirintul morții.

Narațiunea scenică și *romanul în roman* constituie procedeele fundamentale prin care Romain Gary face cronica rezistenței morale în fața agenților răului, care amenințau civilizația și cultura europeană. Lipsit de o arhitectonică, specifică în general prozei franceze de factură clasică, ca și de o idee fundamentală căreia să-i fie subordonate manifestările de ordin comportamentist, *Educația europeană* rămîne un roman al evenimentelor în care rețeta facilă de creație astăzi este de-a dreptul șocantă. De aceea, considerăm că el nu se înscrie printre marile opere al epocii, inspirate din evenimentele războiului.

De la *romanul cronică a evenimentelor*, scriitorul evoluează spre *romanul-cronică* a atitudinilor morale. *Marele Vestiar* este un exemplu ilustrativ în acest sens. În raportul dintre individ și societate, eroul nu devine doar un simplu receptacol de evenimente și acte de conduită, ci și o întruchipare a spiritului justițiar al epocii. Rătăcind prin Parisul postbelic, unul din eroii *Marelui Vestiar* are în față doar spectacolul crimei, al egoismului și al urii. Oamenii sînt degradați într-o suită de măști, de stereotipii care ucid vibrația interioară și capacitatea de comunicare.

De aceea Parisul devine echivalentul unui *imens vestiar*, o mască ce nu acoperă nici un fel de planuri interioare. Strada este astfel și ea, simbolul acestui imens vestiar. Ea *„era plină de vestoane, de pantaloni, de șepci și de pantofi. Un imens vestiar abandonat, care încearcă să înșele lumea, să se prevaleze de un nume, de o adresă, de o idee...“*

De la viziunea lumii ca spectacol, eroul convertit într-un spirit justițiar, trece la emiterea unor judecăți de valoare, care pun în lumină un anume gen de spirit moralist al scriitorului : *„Nu vedem peste tot decît vestiarul derizoriu și miile de fețe care imită, calomniind figura umană"*.

Romancier al *cadrului supranațional*, cum îl numește Pierre de Boisdeffre, Romain Gary devine în *Culorile zilei*, prozatorul *generației pierdute* și deziluzionate, așa cum au fost și Wolfgang Borchert și Heinrich Böll în Germania, Curzio Malaparte în Italia și James Jons în America. Labirintul creat de Romain Gary în *Culorile zilei* este de ordin social și moral. Traiectele unor oameni cu profesiuni diferite și de naționalități diverse demonstrează o continuă surpare a destinului uman. Personajele au o dezaxare de care nu se pot detașa, iar cursa lor spre un ideal iluzoriu nu se realizează niciodată.

În felul acesta, *romanul evenimentelor* cultivat de Romain Gary începe să se convertească tot mai evident în *alegorie*. Omul devine un simbol al degradării și deci o apariție autentică din ce în ce mai rară. Alegoria se realizează în termenii ei plenari în *Rădăcinile cerului*. Africa este și ea convertită într-un spațiu existențial în care se confruntă destine umane variate și interese deosebite. Dar întîlnirea dintre danezi, francezi, germani, englezi și indigeni, porniți în aventură spre o altă lume, apare în cele din urmă ca o confruntare dintre civilizația destructivă și spațiul pur, generator de speranțe.

Privită în sine, lecția acestei alegorii, referitoare la conservarea elefanților uciși de om, este totuși minoră. Dar prin fixația lui asupra unui ideal, Morel, personajul central al cărții, se unicizează, chiar dacă idealul lui este *„demodat și anacronic"* și incapabil să schimbe fața lumii.

De la romanul alegoric, în care clovnul liric, este cum observă Pierre de Boisdeffre, purtătorul unui ideal umanist, scriitorul se întoarce spre narațiunea autobiografică, în care devine el însuși receptacolul și martorul îndurerat al epocii în care trăiește.

Raportul dintre eul scriitorului și lumea de care ia act, se integrează în ea sau o respinge, este de așa natură, încît am putea spune că *La Promesse de l'aube* devine un gen specific de *Bildungsroman*. În felul acesta *Prima dragoste, ultima dragoste,* așa cum se cheamă această carte în versiunea românească, reprezintă cronica evoluției unei conștiințe și documentul manierei în care scriitorul prizează o întreagă epocă în care idila mai poate coabita încă cu catastrofa. Cartea aceasta de extracție autobiografică este însă lipsită de stridențe lirice, o anumită euforie a eului fiind mascată cu ingeniozitate prin ironie și umor.

O copilărie alături de o mamă sentimentală cu o carieră ratată, spectrul sărăciei și al unei bunăstări de scurtă durată, revederea rară a unui prezumtiv tată, marchează începutul unei vieți, regizate astfel încît ea este trăită mai ales sub aspectele ei spectaculare. Universul spectacular, viziunea lumii ca teatru, sînt întreținute mai ales de mama scriitorului, de care acesta distanțîndu-se prin ironie, o transformă într-un adevărat personaj de roman.

Povestirea aceasta autobiografică pendulează în permanență între semnalarea evenimentelor grave, generatoare de drame domestice sau tragedii ale umanității și denunțarea unei lumi răsturnate, realizată cu mijloacele unei fine arte umoristice. Astfel, de la amănuntele copilăriei petrecute în climat polonez, cînd fetițele apreciau afecțiunea partenerului prin cantitatea de frunze și gîngănii mîncate, pînă la visurile ilariante ale mamei și drama unei existențe consumate într-o lume ca junglă, totul este prezent în această povestire autobiografică cu adevărate ambiții enciclopedice.

În drumul său plin de peripeții spre un anumit superlativ al existenței, autorul convertit în erou central al operei sale devine un fel de picar modern. Eșuînd rînd pe rînd în muzică, pictură, iubire, stimulat mereu de o mamă înfiorată la modul liric de visul de mărire a fiului, picarul acesta, specific epocii noastre, se confruntă cu

două *situații-limită*, una fundamentală pentru *destinul societății*, care este războiul, și alta decisivă pentru *destinul său individual*, care este *literatura*.

În felul acesta, scriitorul, cu o captivantă *imaginație* rememorativă care-și reconstituie propriul destin din perspectiva *timpului regăsit*, rămîne un straniu picar, neînfricat de moarte, care se angajează în procesul dificil de ameliorare a lumii.

UN RAPSOD PATETIC AL EPOCII NOASTRE : NIKOS KAZANTZAKIS

Cu mulți ani în urmă, scriitorul și esteticianul german Paul Ernst afirma cu un vădit scepticism că „*romanul va rămîne o semiartă, deoarece îi lipsește constrîngerea formei*". Un asemenea punct de vedere care nu se îndepărtează prea mult de opinia mediocrului Gottsched din secolul al XVIII-lea, este însă exprimat de criticul german după ce prozatori de largă notorietate ca Stendhal, G. Eliot, Flaubert și H. James publicaseră unele opere de o mare diversitate și incontestabilă valoare artistică.

Am evocat acest fapt cu atît mai mult cu cît el nu reprezintă un caz izolat. După două secole de hegemonie a romanului în literatura europeană, în epoca noastră nu lipsesc nici criticii sceptici, obsedați de criza romanului, nici spiritele conservatoare, derutate de impresionanta varietate a artei romanești.

Într-adevăr, se pare că niciodată în secolele anterioare arta prozei nu a înregistrat un asemenea proces de diversificare a modalităților de creație ca în ultimele cinci decenii. Narativ sau descriptiv, analitic sau poematic, oniric sau tentat de experimentul nonficțiunii, romanul evoluează pe căile cele mai neașteptate fără să-și piardă

specificitatea sau valoarea, atunci cînd este rodul unei forțe creatoare autentice.

Fenomenul diversificării masive a prozei în epoca noastră a dus la un anumit gen de toleranță firească a unor școli literare față de altele. Astfel romanul de idei al lui Sartre și Camus poate coexista în timp cu romanul-reportaj, cultivat de Curzio Malaparte și Heinrich Böll, proza de nonficțiune al lui Truman Capote cu onirismul din literatura lui Robert Pinget, narațiunea de structură clasică a lui Remarque și Passolini cu *antiromanul*, realizat la modul programatic de către A. Robbe-Grillet, Michel Butor sau Arno Schmidt.

Dată fiind această imagine eterogenă a peisajului romanesc contemporan, nu ne mai poate surprinde faptul că proza de structură clasică nu și-a pierdut vitalitatea creatoare. În vreme ce *antiromanul* se detașează de problemele fundamentale ale existenței în numele unui relativism exagerat cu aparente derivații scientiste, proza de factură tradițională face adeseori notabile eforturi de surprindere a condiției umane din cele mai variate unghiuri de vedere. De la descriptivismul plin de rafinament din *Ghepardul* lui Lampedusa, narațiunea-anchetă din romanele lui Dürrenmatt și Graham Greene, universul obsesional din opera lui M. Frisch și Julien Green pînă la naturismul lui Jean Giono și parabolele moralizatoare ale lui Ernst Wieckert și Franz Werfel, înregistrăm o bogată suită de nuanțe mai mult sau mai puțin fidele ale romanului tradițional.

În acest spectru al epocii contemporane de factură neoclasică se integrează și scriitorul grec Nikos Kazantzakis. Într-o perioadă în care cunoscutul critic francez Gaëtan Picon subliniază pe bună dreptate existența unui *„roman dedramatizat, dezindividualizat, delocalizat“* [1], autorul popularului roman *Alexis Zorba* se definește ca un rapsod patetic al umanității în suferință, format la flacăra nestinsă a tradițiilor vechii Elade.

---

[1] G. Picon, *L'Usage de la lecture*, II, Mercure de France, 1961, p. 294.

Născut în 1885 la Candia în Creta și mort în 1957 la Freiburg, Nikos Kazantzakis cunoaște de timpuriu spectacolul tragic al luptelor naționale și confesionale din Creta, iar mai tîrziu pătrunde direct în vîltoarea frămîntărilor social-politice din Grecia. Preocupat în permanență de destinul poporului său, dar privit întotdeauna cu o anumită ostilitate de către cercurile conducătoare de la Atena, Nikos Kazantzakis face parte din categoria scriitorilor ajunși pentru prima dată la o largă notorietate europeană, după care începe cu timiditate recunoașterea sa pe plan național, ca reprezentant strălucit al neoelenismului modern. Diagrama tipăririi operelor sale ni se pare cea mai elocventă în acest sens. Dacă primele sale scrieri, eseuri de largă erudiție și opere poetice ce pun în lumină o certă virtuozitate artistică, apar de la început în limba greacă, unele dintre romanele sale de mai tîrziu sînt publicate pentru prima dată în limba franceză și numai după aceea în neogreacă.

Dar alături de această constatare, rezultă din parcurgerea biografiei operei lui Nikos Kazantzakis, se impune să fie subliniată cultura sa enciclopedică. Scriitorul care studiase dreptul la Atena și filozofia la Paris, unde s-a entuziasmat de lecțiile lui Bergson, avea o curiozitate intelectuală inepuizabilă. Cunoscător profund al operei lui Nietzsche și Bergson, despre care scrie remarcabile eseuri, Nikos Kazantzakis studiază budismul și filozofia orientală, cercetează și traduce în neogreacă vechi capodopere ale literaturii grecești, călătorește mult, în U.R.S.S., Japonia, China, Anglia, Franța, Germania, scriind memorabile pagini de literatură de călătorii. Între anii 1945—1946 ia parte la viața politică din Grecia, încercînd o anumită conciliere între pozițiile extremiste ale unor partide, dar eșuează și trăiește după aceasta retras, mai mult în străinătate, într-un fel de exil voluntar.

Rodul unei activități intelectuale titanice este opera sa, impresionantă atît prin diversitatea preocupărilor, cît și prin valoarea sa. Eseist, poet, dramaturg, romancier, traducător de mare virtuozitate, Nikos Kazantzakis în-

truchipează într-un mod foarte original spiritul umanist al neoelenismului contemporan.

Astfel eseurile *Asceza* (1927) și *Salvator dei* (1928) sînt urmate la anumite intervale de însemnări de călătorie din U.R.S.S. (1928), jurnalul de drum despre Japonia și China (1937), poemul imens de treizeci de mii trei sute de versuri, *Odiseia* (1938), care sugerează căutarea omului modern de a-și împlini nădejdea de libertate. După această capodoperă care pune în lumină resursele creatoare bogate ale unui mare scriitor, Nikos Kazantzakis tipărește alte însemnări de călătorie despre Anglia (1941), trilogia despre Prometeu (1931—1943) etc.

Dacă toate aceste opere au putut fi tipărite de la început în neogreacă, romanele în schimb au fost privite cu ostilitate în vechea patrie a umanismului grec, unele fiind publicate la început în limba franceză și numai după un anumit răstimp și în neogreacă. Astfel, *Alexis Zorba* apare în Franța în 1947 și în Grecia în 1954, *Hristos răstignit a doua oară* este publicat în franceză în 1955 și în neogreacă în 1957. Doar romanul *Libertate sau moarte*, dată fiind tematica sa deosebită, apare de la început la Atena în 1953.

Din lista imensă de opere a acestui neobosit scriitor care încă din 1934 tradusese în versuri în neogreacă *Divina Comedie* a lui Dante, mai amintim *Ultima ispită* (1955) și *Francisc al meu din Assisi* (1956).

Călătorind pe diferite meridiane ale globului, trăindu-și ultima parte a vieții retras într-un orășel din sudul Franței, Nikos Kazantzakis rămîne rapsodul poporului grec prin excelență, martorul îndurerat al unei umanități înrobite și moralistul sever al celor atinși de morbul dorinței de asuprire.

Scriitorul acesta erudit nu poate fi integrat într-o anumită școală literară. Dacă în poeziile sale de debut, Nikos Kazantzakis este influențat de poetul Hugo von Hofmannstahl, iar în scrierile sale în proză din tinerețe se poate detecta modelul oferit de arta rafinată a italianului D'Annunzio, romanele sale oferă marca unei arte profund originale, în care sinteza dintre clasic și modern

nu tulbură prin nimic arhitectonica riguroasă a acestor opere.

Dar neapartenența lui Nikos Kazantzakis la o anumită școală literară națională sau europeană nu duce la desprinderea lui din climatul literaturii neogrecești contemporane. Itinerarul creației autorului trilogiei despre Prometeu se definește într-o perioadă în care proza neogreacă trecea printr-un sensibil proces de diversificare.

Istoricul literar francez André Mirambel subliniază pe bună dreptate prezența unui puternic filon realist în literatura neogreacă interbelică, reprezentat de scriitori foarte diferiți ca Myrivilis, Venezis, Dascalakis și Theotokas, în vreme ce Castanakis și Petsolis se preocupau de proza cu implicații psihologice, iar Tangopulos și Charis de cea filozofică.

Autor de eseuri, drame filozofice și romane cu un puternic colorit etic și social, Nikos Kazantzakis realizează o anumită sinteză originală a unor tendințe majore care fac parte din patrimoniul culturii neoeleniste moderne.

Fizionomia scriitorului moralist care explorează condiția umană dintr-o permanentă perspectivă eticistă iese în evidență din fiecare pagină a operei sale, iar citatul biblic, direct sau parafrazat, marchează adeseori o anumită atitudine existențială a unora dintre personajele sale.

Dar faptul acesta nu poate duce la concluzia evident eronată că Nikos Kazantzakis imprimă operelor sale românești un anumit spirit teologal. Polemica lui cu etica creștină se realizează de pe poziția unui credincios rebel și în cele din urmă a unui spirit ateu. Lecția de activism pe care scriitorul o adresează omului în *Salvador dei* sună avertizator, pentru orice exeget, tentat să-i denatureze sensul operei : *„Nu, nu Dumnezeu este acela care ne va mîntui pe noi, ci noi sîntem aceia care îl vom mîntui pe el dacă luptăm pentru a transforma materia în spirit"*.

Admirator al filozofiei orientale, exeget al lui Nietzsche, popularizator al lui Darwin în cultura greacă, Nikos Kazantzakis este preocupat de raportul dintre voința individului și situațiile sale limită, ca și de pro-

blema păcatului și a virtuții. Adeseori între filozofia păgînă, misticismul naturist al scriitorului grec și concepția existențialistă a unor gînditori francezi se pot stabili analogii ilustrative, care nu demonstrează însă nici un fel de raporturi de filiație literară.

Într-o altă manieră decît Sartre, este adevărat, Nikos Kazantzakis este și el preocupat de sensul moralei absolute, ca și de convertibilitatea valorilor.

Virtutea se poate degrada în păcat și acesta se poate metamorfoza în virtute. Evidentă în piesa lui Sartre *Diavolul și bunul Dumnezeu*, teza aceasta este ilustrată și de traiectoria unor personaje din *Hristos răstignit a doua oară*.

Prometeic prin aspirația lui neistovită spre libertate, sisific prin capacitatea de suportare a unei existențe absurde, suspendate între pămînt și cer, omul din romanele lui Nikos Kazantzakis este înghițit de un leviatan din care renaște mereu. Răul dezagregator și binele recreator sînt un fel de stații existențiale pe care omenirea în totalitatea sa, cît și individul măcinat pînă la aneantizare de titanismul său elementar, le traversează pe anumite piste al căror punct final rămîne mereu necunoscut. „*Pămîntul Nou*, scrie autorul *Ascezei, nu există decît în inima omului... Datoria ta este ca liniștit, fără speranță, generos, să străbați itinerarul spre abis.*“

Astfel, ca și în opera lui Camus și în creația literară a lui Kazantzakis se cristalizează mitul omului revoltat. Evident, pentru scriitorul grec *omul revoltat* nu mai este o abstracțiune, un simbol, dimpotrivă el are o identitate precisă, o amprentă națională incontestabilă, chemîndu-se Zorba, Manolios, Fotis, căpitan Mihalis, Ecaterina etc.

Răstigniți peste epoca lor, ancorați la modul tragic în solul pămîntului natal, nerefuzînd tentația comunicării cu forțele misterioase ale universului, eroii lui Nikos Kazantzakis optează pentru un anumit destin. Explorator lucid al vieții lumii contemporane, scriitorul afirmase în *Asceza* că : „*Eu nu accept nici un fel de frontiere, aparențele nu-mi pot fi suficiente, fiindcă mă sufocă*“. Prometeic sau dionisiac, elanul care dinamizează eroii scriitorului grec

nu poate tolera nici un fel de stare de perplexitate în fața situațiilor limită. Lucid, eroul din romanele lui Kazantzakis merge spre viață sau spre moarte cu o anumită măreție care-l apoteozează. Din *Asceză* se desprinde un anume imperativ categoric existențial, rezultat din fiorul absolutului nepenetrabil. *„A trăi această angoasă profundă și sîngeroasă este a doua datorie"*.

Avînd asemenea preocupări de etică și filozofie existențială, este firesc ca ele să pătrundă în opera romanescă. Romanele sale devin o ilustrare artistică a concepției despre lume, căpătînd caracterul unor ample parabole literare exemplificatoare. De aceea nu mai este surprinzător faptul că raportul dintre individ și societate, așa cum se cristalizează el în lumea modernă, este derivat dintr-o anumită viziune mitică asupra existenței. Compusă din puritate și viciu, fizionomia morală a eroilor lui Kazantzakis subliniază tipuri umane cu structuri pasionale puternice, apte de vibrații de largă amplitudine, convertibile însă la modul neprevizibil în alte sensuri, exact opuse celor inițiale.

Unele componente fundamentale, specifice pentru arta romanului la Nikos Kazantzakis, sînt evidente în *Alexis Zorba*. Caracteristică este *narațiunea scenică* și preocuparea pentru *romanul individului*, nu al colectivității. Cartea este astfel construită cu un personaj de prim plan, viziunea de adîncime fiind realizată printr-o suită de siluete de fundal, proiectate pe un peisaj schițat la modul topografic. Pe un sobru decor cretan, atît de bine cunoscut de scriitor din copilărie, se conturează acest roman plin de poezia destinului ființei umane. Universul de viață din *Alexis Zorba* nu este închis, ca în *Străinul* lui Camus. Individul nu este nici el *pus în situație* doar pentru a alege sau a refuza inutil *evenimentul destin*. Eroul lui Nikos Kazantzakis are în permanență iluzia unor noi opțiuni sau refuzuri. Numai însumarea acestora într-un lung lanț de eșecuri trădează mișcarea circulară, sisifică într-un univers în care *gestul* nu se poate transforma în act, „*Lumea*, spune Zorba la un moment dat, *este miste-*

rioasă, iar omul este un imens animal. Un animal imens și un Dumnezeu puternic."

Cu aceasta se definește de altfel tema fundamentală din cele mai multe romane ale scriitorului grec, care rezultă din preocuparea sa constantă pentru măreția și decăderea omului.

Între acești doi poli opuși este situat de scriitor Alexis Zorba erou complex a cărui structură prometeică și dionisiacă îl face să se miște pe toate treptele ierarhiei morale. De fapt, Nikos Kazantzakis aduce pe prim plan în acest roman clasicul cuplu, format din stăpîn și slugă, prezent în proza picarescă, reluat pentru semnificația sa filozofică în *Jacques Fatalistul* și întîlnit astăzi în cele mai multe dintre piesele de teatru ale lui Beckett. Evident, punctul de plecare este autobiografic. Kazantzakis însuși împreună cu un oarecare George Zorba, au experimentat exploatarea unei mine din Creta. Dar prin semnificația lui largă, acest roman al unei experiențe autobiografice se convertește într-o tulburătoare interogație asupra condiției umane. Dacă în cunoscutul roman al lui Diderot cuplul dintre stăpîn și slugă ducea la pledoaria pentru o anumită atitudine existențială, în *Alexis Zorba*, Nikos Kazantzakis formulează doar un semn de interogare asupra modului de abordare a existenței. *Alexis Zorba* este o operă cu o structură caracteristică unui roman picaresc. Ca și în alte cazuri picarul poate deveni și el în romanul modern semnul unei atitudini existențiale. Partenerii acestui cuplu, Zorba și stăpînul său, scriitor chinuit de inefabilul creației, abordează viața din două perspective diferite. Zorba este omul faptei, al elanurilor dionisiace devorante și a eșecurilor repetabile. Angelic și visceral, visător și fascinat de măreția faptei, sceptic și capabil de mari acte de elan, Zorba întruchipează mitul înțeleptului primitiv, localizat într-un climat sudic, peste care autorul sedimentează aluviuni din Don Juan și Sancho Panza, din Prometeu și din Sisif.

Cuplul dintre scriitorul — stăpîn al minei și Zorba, omul faptei, sugerează raportul dintre personajul de fundal, devenit cutie de rezonanță a traiectoriei de existență

a asociatului său. Impulsionați de aspirația spre absolut, cei doi eroi protagoniști ai romanului experimentează o viață spectaculară, plină de obstacole și ispite, devierea de la idealul originar și eșecul final fiind produsul unui cadru limitat, în care se integrează și puterea lor modestă.

Suprapunîndu-se, fie chiar parțial peste imaginea eroului metamorfozat în cutie de rezonanță, Nikos Kazantzakis realizează un roman *auctorial* în care alianța dintre două personaje devine simbolul unui traiect existențial posibil. Scriitorul grec nu construiește un labirint închis ca Lawrence Durrel sau Alain Robbe-Grillet. Pentru eroii săi viața este o imensă repetiție în care experimentul este mereu mai puternic decît eșecul provizoriu. Stăpînul lui Zorba îi scrie unui prieten angajat pe o altă pistă, care este și el fascinat de faptă, astfel : „*Tu Pseudoprometeu, cît vei fi suferit între acele puteri întunecate cu care te lupți și care se luptă cu tine, sub zodia foamei, a frigului, a bolii și a morții. Mîndru cum ești, cred că te bucuri că acele puteri întunecate sînt multe și de neînvins. Fiindcă numai așa planul tău capătă un conținut eroic, el devine ceva aproape lipsit de speranța împlinirii și sufletul tău se ridică la un înalt tragism.*"

Pe un asemenea coridor labirintic par să evolueze eroii din romanul scriitorului grec. Elogiul faptei *înțeleptului primitiv*, lipsit de contorsionările intelectualului gata să se convertească într-un ins abulic, este făcut fără rezerve. „*Acest om, gîndeam eu, n-a fost la școală, dar nu și-a pierdut rațiunea sănătoasă. El a trăit și a suferit mult, orizontul său spiritual s-a lărgit, fără să-și piardă curajul primitiv.*"

Dar nici *înțeleptul arhaic* și nici *intelectualul modern*, fascinat de aventura faptei, nu izbutesc să-și împlinească năzuința. Asemenea unui ricoșeu pe marginea *evenimentului-destin*, acțiunea celor doi eroi se prăbușește într-un neant originar, din care o altă izbucnire sortită eșecului va măsura forța limitată a omului cu imensitatea fanteziei sale.

Roman al destinului individului, *Alexis Zorba* este alegoria unei lumi în care „*viața este un scandal*", dar

fiecare „*om are paradisul său propriu*". Pistele care duc spre acest paradis par a fi însă toate false sau închise. Dar cum nimeni nu știe acest lucru cu certitudine, traiectul sisific al existenței este refăcut la nesfîrșit.

Nikos Kazantzakis a realizat astfel un nou roman picaresc, în maniera caracteristică a „prozei scenice". Om al studiului prin excelență, picarul acesta modern devine marca unei existențe care se consumă între tragedie și comedie.

Păstrînd în mare măsură aceleași tipare literare, Nikos Kazantzakis va aduce o altă viziune asupra lumii, într-un alt roman de largă circulație, care este *Libertate sau moarte*. Și în această operă, eroii sînt adevărate întruchipări ale forțelor naturii. Virtuțile și viciile personajelor au adevărate dimensiuni homerice. Căpitan Mihalis se mînie violent ca Ahile și mănîncă sau bea colosal, ca Ajax. Într-o asemenea lume în care totul este enorm, iubirea, prietenia, ura, durerea, libertatea și moartea sînt convertite în adevărate mituri.

Într-un univers relativizant, în care individul își consumă doar pentru sine propria sa experiență de viață, Alexis Zorba, înțeleptul arhaic, demonstrează că *fiecare om are paradisul său*. Și căpitan Mihalis este un erou arhaic, o natură dionisiacă dezlănțuită. Dar el nu mai este corectat de spiritul apolinic al unui stăpîn, ca în romanul anterior, căpitan Mihalis optînd singur pentru calea care-l duce spre evenimentul-destin, ce nu poate fi decît *libertatea* sau *moartea*. De aceea, noul *roman al individului* realizat de Nikos Kazantzakis evoluează sub zodia tragicului, traiectul existenței personajului de prim plan fiind simbolul dramei unei întregi colectivități oprimate.

Dar ca și în teatrul shakespearian sau uneori în comedia tragică modernă, sub zodia tragicului, mecanismul social și istoric gigantic fiind mult mai puternic decît individul, se pot produce cele mai variate reacții. În acest spirit este construit de scriitor întregul univers epic din *Libertate sau moarte*. Pe o imensă pînză cinemascopică evoluează zeci de personaje. Fiecare capătă un anumit loc specific, distanța dintre tragic, grotesc și comic nea-

nulînd efectele puternice de contrast sau interferențele pline de pitoresc. Căpitanul Polixinghis chefuiește cu groparul într-un cavou, priveghiul lui Manusakas se încheie cu scena în care participanții beți sar peste mort, Manusakas petindu-și pe vremuri și el soția aflată alături de soțul ce abia fusese ucis.

Cu excepția lui căpitan Mihalis, Nikos Kazantzakis construiește structuri de personaje în grup. De aceea, romanul *Libertate sau moarte* seamănă cu un imens basorelief, care sugerează viziunea în adîncime prin mai multe planuri și polarizează personajele în anumite familii de spirite. Această structurare a personajelor în grupuri permite puține detașări din context, care să nu anuleze relieful specific al individului.

Căpitan Mihalis și Nuri Bei reprezintă polii extremi a două lumi diferite. Însăși pactul lor, consfințit prin tradiționala frăție de sînge, capătă caracterul unui simbol, specific unui anumit mod de existență. Cînd pactul acesta de sînge este rupt, răzvrătirea grecilor împotriva asupritorilor lor se declanșează. Somnolența pașei și a mitropolitului este turburată, ura dintre oameni irumpe devastator, umilința se plătește cu cuțitele și iubirea nepermisă cu moartea.

În felul acesta, o întreagă colectivitate este adusă de scriitor în fața unei *situații-limită*, cînd alternativa libertate sau moarte creează alte ierarhii etice, alte idealuri decît cele pe care le oferă vinul, iubirea senzuală sau credințele religioase deșarte.

Nikos Kazantzakis convertește astfel romanul-cronică de moravuri într-o amplă viziune epopeică a unei lumi asuprite. Pe muntele Selina se întîlnește cu *evenimentul-destin*, atît căpitanul Mihalis care întruchipează la modul enorm temperamentul vulcanic, cît și Kosmas, tînărul intelectual venit din străinătate, născut și el din aceeași plămadă a unei lumi eroice.

Gloanțele turcești ucid un om, o familie de spirite, dar creează mitul veșnic al libertății sau al morții, alternativă tragică prin care Nikos Kazantzakis proiectează noi lumini asupra condiției umane.

Plămădiți din elemente eterogene, care pot declanșa manifestări demonice și sublime, de sacrificiu și eroism, oamenii din universul literar creat de scriitorul grec traversează o imensă gamă de imponderabile sufletești surprinse în dinamica lor neprevizibilă.

Pe alt plan, preocuparea scriitorului pentru viața umanității în suferință apare din ce în ce mai evidentă. Cea mai izbutită operă care reia acest leit-motiv al creației sale, rămîne romanul *Hristos răstignit a doua oară*. Ca și alte scrieri în proză ale lui Nikos Kazantzakis și acest roman are implicații autobiografice. Prezent în *Alexis Zorba*, naratorul care renunță la atributele creatorului omniscient devenind doar o sensibilă cutie de rezonanță, dispare la modul total în *Libertate sau moarte* sau *Hristos răstignit a doua oară*. În felul acesta distanța epică dintre scriitor și universul creat este sensibil sporită. Într-un spațiu și timp epic bine determinat, scriitorul introduce un flux uman care este diferențiat la modul comportamentist. Pe planul atît de cuprinzător al atitudinii existențiale, este evident că în primele două romane care punctează la modul fundamental itinerarul prozei lui Kazantzakis, domină tipul dionisiac devorat de o intensă combustiune interioară, în vreme ce în *Hristos răstignit a doua oară* iese în relief preeminența spiritului apolinic. Dar este limpede pentru orice cititor avizat că antinomia dintre spiritul apolinic și spiritul dionisiac are în acest roman, infuzat de mitologia biblică, incontestabile implicații polemice. Dacă în *Alexis Zorba* trăirea vieții ca repetiție era posibilă, fiindcă scriitorul concepuse un gen de personaj care se autoprograma să parcurgă anumite stații experimentale, existențiale, în *Hristos răstignit a doua oară* atît relațiile interindividuale, cît și acelea care sugerează modul personal de abordare a existenței sînt sensibil schimbate. Tragedia unei colectivități dependente nu este subliniată la modul literar facil, doar ca un fapt grav în sine. Reacțiile individuale care compun viziunea umanității în suferință, ca și motivația lor eterogenă, sînt relatate prin procedee literare care fac parte din specificul literaturii comportamentiste.

Cu *Hristos răstignit a doua oară*, Nikos Kazantzakis realizează etapa de trecere de la romanul individului la cel al destinului colectivității. De aceea personajele de prim plan se multiplică, deși în substanța epică a cărții predomină Manolios, „Cristul modern", care reprezintă un fel de coloană axială a întregii opere.

Scriitorul care afirmase în *Salvator dei* că *„noi sîntem aceia care îl vom mîntui pe Dumnezeu, dacă luptăm pentru a transforma materia în spirit"*, realizează unul dintre cele mai impresionante romane parabolice ale epocii noastre. Atunci cînd un prozator ca Franz Werfel scrie *Mussadag* sau *Cîntecul Bernadetei* sau cînd Ernst Wiechert dă publicității opere ca *Viața simplă* și *Slujnica lui Jürgen Doskocil*, constatăm prezența unei finalități etico-religioase. Ernst Wiechert precizează acest fapt fără rezerve : *„Oamenii din cărțile mele*, scrie el, *sînt niște fanatici și eu la fel"*. Dar spre deosebire de acești romancieri, Nikos Kazantzakis este un spirit rebel, care polemizează cu *religia nonviolenței* și demitizează citatul biblic prin confruntarea lui cu spiritul epocii noastre. De aceea, considerăm că sensul parabolei din romanul *Hristos răstignit a doua oară* este exterior narației de evenimente, interpretarea cărții dintr-o perspectivă religioasă fiind opusă finalității ei fundamentale.

Cu *Hristos răstignit a doua oară*, scriitorul grec realizează o operă în care caracterele umane se definesc prin situații-limită, esența individului cristalizîndu-se, ca și în gîndirea existențialistă, doar printr-o continuă confruntare cu existența. Dar problema opțiunii veșnic creatoare prin care omul se alege pe el însuși sau a anchilozării conformiste într-o lume neautentică, nu mai este în romanul lui Nikos Kazantzakis un atribut exclusiv al intelectualului, ca personaj literar.

Scriitorul explorează sursele adînci ale mentalității magice a unor oameni simpli, în expediția lor primejdioasă spre un anumit superlativ al existenței.

Itinerarul acesta spre anumite valori supreme este mereu barat de furnicarul lumii conformiste, atașate exclusiv de lucruri și dispersate printre acestea.

Dacă în romanul occidental o asemenea problematică a fost întotdeauna localizată în mediul citadin, în *Hristos răstignit a doua oară*, satul Licovrisi reprezintă un fel de stație existențială, ridicată la rangul de simbol.

Afinitățile elective ale oamenilor, dictate de năzuințe și interese diverse, îi permit și aici scriitorului să-și structureze personajele în grupuri. Dinamica grupului mic, prin comportamentul de ansamblu, are o valoare etică diversă. Ea sugerează traiectoria primejdioasă spre absolut sau mortificarea printre obiecte.

Unora dintre oamenii din satul Licovrisi li se distribuie în fiecare an un anumit rol, ceremonialul patimilor lui Hristos fiind un *spectacol* care se desfășoară în fața sătenilor în Săptămîna mare. Romanul lui Nikos Kazantzakis se deschide astfel printr-o asemenea distribuire de roluri, conferite de notabilitățile satului, în frunte cu popa Grigoris.

Selecția oamenilor pentru anumite roluri este și ea elocventă. Astfel rolul lui Isus i se atribuie tînărului păstor Manolios ; apostolul Ioan este Mihelis, boiernașul naiv ; apostolul Jacob este Costantis, cafegiul ; apostolul Petru, Ianacos, marchitanul, stăpînul măgărușului Jusufachi. Maria Magdalena va fi întruchipată de frumoasa văduvă Caterina care declanșează pasiunile tuturor bărbaților, iar Iuda este Panaiotaros, bețivul impulsiv cu barba lui roșie de damnat la trădare.

Într-o lume în care un anumit fond magic de credințe rămîne încă foarte puternic, atribuirea unui rol este un fel de factor catalizator în existență. Pe coordonate cu totul diferite de cele întîlnite în teatrul lui Jean Gênet, oamenii încep să trăiască iluzia identificării cu rolul care li s-a atribuit.

Fiorul magic, puternic prin însăși iluzia pe care o creează, declanșează anumite resorturi nebănuite ale voinței. Începută prin distribuirea unor roluri, metamorfoza oamenilor destinați să reprezinte un ceremonial se convertește încetul cu încetul într-o realitate masivă și acaparantă.

În felul acesta, perspectiva romanului se deschide mereu. Pe o altă pînză cinemascopică se mișcă alte grupuri umane, între care există puține puncte de comunicare. Satul Licovrisi pare să fie conceput de scriitor printr-o plastică imagine piramidală. Sus în vîrful Olimpului este *Dumnezeul nevăzut și mut.*

Pe o altă treaptă a Olimpului se găsește Aga.

La poalele muntelui sînt *preoții și notabilitățile,* iar undeva în adîncimea labirintică a existenței se găsește *lumea,* orbită de întuneric sau fascinată de lumina tainică a evaziunii spre înălțimi.

În acest univers, etajat în diverse stații existențiale, unele dintre personajele lui Nikos Kazantzakis năzuiesc spre un rol cu care se identifică prin dilatarea fanatică a unei iluzii, iar altele, speriate de actul în care se poate converti *rolul,* poartă la modul lucid doar *masca* unor demnități sociale.

În ierarhia aceasta, lumească și nevăzută, *oamenii, măștile* și *miturile,* reprezintă astfel un întreg univers pe care scriitorul îl angajează în confruntarea cu *situația-limită.* Opțiunile variate declanșate de aceasta constituie un fel de examen existențial, care precipită alternativele pentru *roluri* și *măști,* punînd în același timp sub semnul interogației anumite mituri originare. Ca și în *Alexis Zorba* confruntarea cu fapta rămîne hotărîtoare. De aceea, printr-o ingenioasă tehnică a montajului de situații decisive, după distribuirea rolurilor, aleșii sînt aduși în fața primei secvențe a *evenimentului-limită.*

Spre Licovrisi venea o stranie mulțime de oameni. Cu un preot slăbănog în frunte, acești oameni flămînzi și bolnavi, care cîntau un tropar războinic, reprezentau rămășițele unui sat distrus de turci, din care o mînă de răsculați a putut scăpa cu viață. Dar spectacolul acestei umanități în suferință trezește reacțiile cele mai variate și contradictorii. În fața tuturor rugăminților părintelui Fotis, popa Grigoris rămîne insensibil. Epuizarea unuia dintre pribegi îl ajută pe vicleanul *apostol* al credinței să-i declare pe acești năpăstuiți infectați de ciumă.

Dacă popa Grigoris se defineşte ca o mască, apostolii şi Hristul ales intră în *rol*. Pe această cale se cristalizează primele elemente ale modului în care Nikos Kazantzakis polemizează cu învăţătura biblică. Spre divinitatea cea mută şi impasibilă privesc pribegii, popa Fotis, apostolii şi Manolios, care-şi asumă rolul lui Hristos.

Aga rămîne prizonierul plăcerilor şi al micilor lui drame, iar celelalte *măşti* ale satului nu cunosc virtutea decît sub forma de ceremonial.

În acest timp, pribegii flămînzi fundează un nou sat pe muntele Sarachina, unde aşază osemintele strămoşilor, părintele Fotis fiind păstorul lor, care le comunică tainele pămîntului şi le explică miracolele pline de mister, înfăptuite de o divinitate stranie ale cărei semne încep să se arate peste tot.

Cu o ingeniozitate artistică remarcabilă, Nikos Kazantzakis explorează acele zone abisale ale conştiinţei din care ţîşneşte viziunea magică asupra vieţii, capabilă să-i facă pe oameni receptivi la miracol. O anumită stare de extaz mistic îi cuprinde pe „apostoli", ca şi pe pribegi. Părintele Fotis emană o adevărată forţă hipnotică asupra tuturor acelora cu care poate comunica. Păcatul şi virtutea rămîn însă criterii existenţiale doar pentru cei care se integrează în această viziune magică asupra lumii. Obsedat de iubirea pătimaşă pentru Caterina, Manolios se urîţeşte subit, faţa fiindu-i cuprinsă de o cumplită boală. Detaşarea de păcatele lumeşti şi desprinderea de lucruri, ca şi de logodnica lui, se produce prin suferinţa purificatoare. Convertit într-un Hrist al lumii din Licovrisi şi Sarachina, ciobanul Manolios îşi asumă păcatele tuturor, în vreme ce Panaiotaros se confundă cu Iuda. *Rolurile* de ceremonial încep astfel să se convertească în *acte*, iar zonele de contact între aceste lumi etajate creează interferenţe pline de violenţă. Cînd viciosul şi colericul agă îl pierde pe Iusufachi, care fusese ucis de o mînă vicleană, fruntaşii satului din Licovrisi sînt cei dintîi destinaţi unor cumplite cazne. Aga devine un tiranic zeu al pămîntului, şi el nu poate fi înfruntat decît de blîndeţea lui Manolios şi spiritul de jertfă al Caterinei. Prima întîlnire decisivă

a acestui Hrist din Licovrisi cu *evenimentul-destin* se produce prin asumarea crimei *altuia*. În fața morții, olimpianul Manolios se purifică de orice păcat imaginar, fața lui devine din nou frumoasă, starea de miracol intrînd în componentele constante ale existenței lui dăruite *altora*. Dar asupra unor oameni înrobiți de lucrurile lor, un asemenea destin exemplar rămîne fără ecou. Manolios nu moare încă, dar căile de comunicare cu somnolenta lume din Licovrisi sînt întrerupte. Eliberați de cazne și de moarte, oamenii îl urăsc pe salvatorul lor. El devine pentru ei întruchiparea spiritului rebel, germenul răului, agentul revoluției. Acestui tip apolinic, gata să expieze pentru alții, Nikos Kazantzakis îi alătură pe preotul Fotis transformat printr-un glas nevăzut într-un adevărat profet al violenței. Două atitudini existențiale, două căi de ameliorare a omenirii, constituie fundalul atitudinii polemice a scriitorului față de tradiționala morală creștină a resemnării.

Dar în fața unei societăți leviatanice, ale cărei legi tiranice sînt mai puternice decît orice inițiativă a individului, acesta este întotdeauna înfrînt de sistemul cu care vine în contact.

Manolios este ucis în biserică de cei pe care i-a salvat de la moarte, iar profetul violenței apucă din nou calea pribegiei, împreună cu năpăstuiții de pe Sarachina.

Între un Dumnezeu mut, un agă pus să apere o ordine nedreaptă și o lume degradată, salvatorul pare a fi ontologic condamnat la o veșnică răstignire. Construit prin alte mijloace decît în *Străinul* lui Camus, universul absurd se conturează și în acest roman parabolic, în care Manolios moare gratuit ca și Meursault. Cînd profetul violenței fuge și *„salvatorul divinității"* și al oamenilor este ucis, viața intră în făgașul ei normal. Ordinea este din nou restabilită.

Într-o lume unde „fiecare are paradisul său", Alexis Zorba eșuează, căpitanul Mihalis moare ca un erou și Manolios expiază ca un martir al fericirii de obște.

Lecția romanelor parabolice realizate de Nikos Kazantzakis rămîne deschisă. Ea este generatoare de întrebări,

destinate să scormonească adînc conștiința contemporanilor. Trebuie să se schimbe zeii, oamenii sau rînduiala care condamnă lumea la suferință ? Din paginile acestui roman parabolic avertizător străbate un spirit meliorist, o imensă compasiune pentru umanitatea în suferință, care fac din Nikos Kazantzakis un strălucit exponent al neoelenismului contemporan.

Romancier al destinului individului în *Alexis Zorba*, rapsod al eroismului în *Libertate sau moarte*, Nikos Kazantzakis devine un filozof al condiției umane în *Hristos răstignit a doua oară*. Situînd destinul uman între Sisif și Prometeu, scriitorul grec realizează prin întreaga sa operă o impresionantă odisee a omului modern.

ADENDA

ROMANUL EUROPEAN DIN SECOLUL XX ŞI DESTINUL OMULUI

De mai bine de o jumătate de secol se aud cu anumite intermitenţe vocile îngrijorate ale unor critici şi istorici literari care au descoperit diverse simptome de criză a romanului. Produs al epocii moderne, deşi are unele anticipări foarte îndepărtate, romanul a părut a fi rînd pe rînd ameninţat de filozofie, de istorie, de sociologie, de teatru, de televiziune, de cinematograf etc. Dar arta romanului a supravieţuit tuturor acestor confruntări, iar universul romanesc s-a îmbogăţit mereu, fie prin anexarea unor domenii din existenţă, fie prin achiziţii de noi idei, fie prin metamorfoza formelor acestui gen care astăzi pare să nu fie îngrădit de nici un fel de limită.

Prozatorul german Alfred Döblin afirma încă din 1929 că *„opera epică este prin constituţia ei nelimitată"*.

Cu toate acestea anxietatea unor critici în faţa fenomenelor care păreau să releve o anumită criză a romanului nu a dispărut pînă astăzi. Dimpotrivă, în ultimele decenii a căpătat proporţii tot mai mari, fiind adeseori susţinută şi de afirmaţiile unor scriitori care nu sînt preocupaţi atît de destinul romanului viitor cît de perimarea rapidă a ceea ce ei numesc romanul tradiţional din epoca noastră.

Este astfel paradoxal faptul că un critic ca Michel Raymond realizează o excelentă analiză a romanului de la naturalism pînă la Proust, pe care o publică însă sub titlul *La Crise du Roman* (1967). Criticul elveţian pleacă de la premiza că *„Criza romanului ţine de o îndepărtare din ce în ce mai accentuată, între cei doi poli ai genului care înţelege să creeze ficţiuni credibile şi să releveze adevărul vieţii. Ea este de asemenea fructul ameninţărilor care fac să apese asupra naraţiunii o mulţime de iniţiative noi"*.

Starea aceasta de angoasă în faţa unui gen de creaţie care intră în criză a fost provocată în primul rînd de evoluţia formelor artei romaneşti care a depăşit în anumite etape istorice atît prevederile criticilor, cît şi pe acelea ale scriitorilor. Sensibil în faţa modificărilor pe care le suportă naraţiunea în romanul secolului XX, Robert Musil remarca într-o notă din 1932 asupra operei sale *Der Mann ohne Eigenschaften* faptul că aceasta nu se integrează în structura compoziţională a scriiturii tradiţionale, anunţînd astfel criza artei epice. *„Istoria acestui roman rezultă din faptul că istoria care trebuie povestită în cadrul său nu va fi povestită"*.

Dar constatarea aceasta nu este izolată. Zece ani mai tîrziu, un alt prozator german din aceeaşi familie de spirite, Thomas Mann, trăia aceeaşi stare de perplexitate în faţa înnoirilor pe care le propuneau contemporanii săi în proza scrisă în acea vreme. *„Astăzi se pare că lucrurile se prezintă în aşa fel încît în domeniul romanului reţine încă atenţia doar ceea ce nu mai este roman"*. Receptiv la noutatea din fiecare epocă, Thomas Mann consideră acest fenomen aproape firesc : *„Poate că a fost întotdeauna aşa"*.

Dar în anii în care se configurau aceste fenomene, specifice metamorfozelor unui gen literar care evolua rapid prin achiziţia de idei din alte ştiinţe umaniste, publicul cititor îşi consumase starea de perplexitate în faţa operelor lui Kafka, Virginia Woolf, Joyce şi Proust, ca şi a lui Dos Passos, Faulkner şi Hemingway.

Mitul personajului cu un caracter unitar ca și prejudecata intrigii liniare și progresive sînt puse sub semnul întrebării, scriitorul român Camil Petrescu considerînd aceste principii perimate încă din anul 1935, cînd publicase un studiu despre Proust și noua structură a romanului. Ideea că în roman începe să fie posibil totul, acesta fiind genul care răspunde oricărei aventuri intelectuale, întreține starea de incertitudine în fața unor forme literare labile, amenințate în permanență de orice tentativă de revoluționare a scriiturii epice. Cum este și firesc, fenomenul de criză a fost mereu decretat în numele tradiției, a unor structuri romanești cristalizate, acceptate și asimilate. În fața acestora, tentativele de inovare reprezentau haosul, acțiunea destructivă a unor spirite aventuroase care amenințau existența unui gen literar ce mai bine de două secole și jumătate reprezenta copilul răsfățat al publicului.

Dar oricît de mare era incertitudinea și anxietatea în fața noului, acesta a reprezentat ispita permanentă a tuturor marilor romancieri din epoca interbelică și din vremea noastră. În numele noului s-au impus rînd pe rînd alte generații de romancieri ca Herman Hesse și Thomas Mann în Germania, Nikos Kazantzakis în Grecia, Rebreanu și Camil Petrescu în România, Ehrenburg și Șolohov în U.R.S.S., Sartre și Camus în Franța, Alberto Moravia și Curzio Malaparte în Italia. Dar dacă ne gîndim la personalitatea specifică a fiecăruia dintre acești scriitori constatăm că elementul nou în numele căruia se impun este în fiecare caz altul. Punctul de convergență al operelor lor poate fi însă căutat în preocuparea pentru cunoașterea și relevarea condiției umane. De aceea, trecînd peste diferențele firești dintre scriitorii menționați, ceea ce ni se pare că trebuie semnalat în primul rînd, este preocuparea lor pentru cunoașterea și diagnosticarea raporturilor individului cu contextul său de existență. Pe această cale, cititorii au aflat în primul rînd din scrierile literare de existența acelui *homo absurdus*, prezent în proza lui Camus, așa cum au luat act de starea de *greață* a individului invadat de lucruri din proza lui Sartre, de

plictiseala și *indiferența* omului în contact cu lumea din romanele lui Moravia, ca și de drama lui *homo faber*, configurată mai tîrziu în proza lui Max Frisch.

Astăzi este de domeniul evidenței faptul că cei mai semnificativi romancieri din perioada interbelică porneau de la un anumit model oferit de societatea în care trăiau, atunci cînd realizau personaje destinate să fie semnele unui prezent istoric a cărui proiecție în viitor era examinată cu multă rigoare. Romanul condiției umane, așa cum a fost realizat în perioada interbelică, nu era întotdeauna o simplă derivație a unei filozofii lipsite de contingențe cu realitatea. El este generat de anumite drame de conștiință a individului pe care societatea de consum din acea etapă le aducea pe prim plan. Pe această cale, cititorul a luat act de *moartea eroului burghez* pe care istoricul literar german Hermann Gläser o situează în primele decenii ale veacului nostru. Personajul din romanul occidental devenise astfel un *antierou*, privat de trăsăturile majore cu care-l investise odinioară epoca romantică. Convertit într-un *clown* ridicol, personajul din roman este un simbol al degradării individului, aneantizat de o societate tiranică, comparată adeseori cu Leviatanul biblic.

Romanul interbelic consemnează astfel în mod frecvent maladia unei societăți care și-a pierdut axa istorică. Evident că nu se poate trece cu vederea faptul că personajul acesta neputincios, condamnat la retragerea în anonimat, la incapacitatea convertirii gestului în act, a mai trăit o etapă istorică cînd a putut să apară într-o altă ipostază. Războiul, universul concentraționar, confruntarea directă cu moartea au făcut ca individul convertit nu de multă vreme într-un clown ilariant să retrăiască un proces de revitalizare umană și profundă demnitate. De la romanele lui Remarque pînă la acelea ale lui Curzio Malaparte, Hans Fallada și Aragon descifrăm un comportament specific al omului european care, confruntat cu anumite situații-limită, și-a regăsit un echilibru ce părea pentru totdeauna pierdut. În asemenea momente de profundă criză istorică, romancierul se transformă, așa cum

observase de multă vreme prozatorul german Alfred Döblin, într-un reporter înzestrat cu resurse literare deosebite. El se comportă ca un cetățean angajat atît față de patria sa cît și față de întreaga umanitate, în numele cărora denunță răul de care acestea sînt amenințate. Romanul implică astfel în textura narațiunii sale itinerarul complex al destinului ființei umane. Romancierul consemnează adevăruri fundamentale din epoca sa, care sînt adeseori punctele de plecare a procesului de descifrare a destinului unei societăți viitoare.

Fără a fi în mod programatic o operă de anticipare, romanul care consemnează raportul dintre individ și sistem, dintr-o epocă dată, însumează anumiți indici informaționali care trimit spre imaginea societății viitoare. Referindu-se la anumite opere ale lui Kafka ca și la romanul lui Robert Musil, numeroși critici au descifrat în substanța lor ideologică fie declinul lumii habsburgice, fie apariția tiraniei fasciste.

Dar nu se poate trece cu vederea faptul că, în anumite perioade de acalmie, numeroși scriitori din unele țări occidentale se dezangajează în mod programatic față de destinul contemporanilor lor, pledînd pentru o literatură în care descifrăm doar anumite *semne* ale epocii noastre, dar nu problemele ei fundamentale. În această direcție se înscrie întreaga literatură promovată de exponenții noului roman. Alain Robbe-Grillet, de exemplu, crede că evoluția realității ca și a conceptelor științifice impun o nouă literatură în proză, care trebuie să se sincronizeze cu exigențele generale ale culturii din epoca noastră. Nathalie Sarraute ca și ceilalți confrați din școala noului roman, consideră și ei că proza tradițională este absolut perimată, chiar unii scriitori ca Proust și Virginia Woolf părînd a fi foarte departe, după opinia sa, de gustul nostru literar. Adversitatea față de intriga tradițională, față de personajul cu identitate precisă și psihologia de profunzime, reprezintă platforma comună de idei în funcție de care exponenții noului roman decretează moartea prozei tradiționale și viitorul unei literaturi bazate pe alte criterii, determinate și ele de situația actuală și viitoare a omu-

lui în societate. Dar lectura cărților acestor prozatori care anunță literatura viitorului demonstrează că nici unul dintre ei nu a putut renunța cu desăvîrșire nici la intrigă, nici la personaje, nici la un anume conflict fundamental. Interesantă ca experiment, literatura promovată de exponenții noului roman are puține șanse să acrediteze o nouă formulă a prozei viitorului. Convertite într-un manierism supărător, procedeele literare uzitate de neoromancieri sînt de natură să ducă la o proză de autopastișare, ultimul roman al lui Alain Robbe-Grillet fiind un exemplu elocvent. Trebuie să recunoaștem însă că nu formula în sine a noului roman îl face incompatibil cu actul de angajare al scriitorului față de destinul omului, ci intențiile sale programatice. Scrise într-o manieră relativ asemănătoare, unele romane ale lui Arno Schmidt, nu resping preocuparea pentru evenimentele epocii, chiar dacă ele sînt puține și în opera sa, așa cum nu resping atitudinea precisă a autorului față de acestea. Astăzi este însă limpede pentru oricine că noul roman nu exercită nici un fel de funcție hegemonică în cultura europeană. Beneficiind de un succes de stimă, atît în est cît și în vest, el este mai mult discutat decît citit, marea majoritate a publicului pasionat de lectura romanului rămînînd încă devotată prozei de factură tradițională. De aceea, atunci cînd Pierre de Boisdeffre formulează întrebarea *Où va le roman,* schițînd un itinerar al prozei de la formele tradiționale la neoromancieri, pe bună dreptate nu-i privește pe aceștia din urmă ca pe niște exponenți ai unui ultim experiment, nici ca pe niște autori destinați să deschidă în exclusivitate drumurile prozei viitorului. Este de altfel și greu să ne închipuim că un roman ca *Drame* de Philippe Solers va stîrni vreodată o largă adeziune, lectura unei asemenea opere fiind aproape imposibilă și pentru specialiști.

Privit în ansamblu, noul roman însumează foarte puțini indici informaționali despre situarea în existență a omului din epoca noastră. Excepție fac unele opere ale lui Nathalie Sarraute și evident proza lui Beckett, care nu poate fi însă asemănată decît din unele puncte de vedere

cu scriitura neoromancierilor. Nu se poate astfel spune că în *Moloy* sau în *Le dépeupleur* lipsește preocuparea scriitorului pentru condiția umană, pentru viitorul omului din veacul nostru, dar ca și în teatru, personajele beckettiene se găsesc într-o agonie continuă. Ele nu pot nici trăi, nici muri, sugerînd se pare astfel destinul individului din societatea în care autorul trăiește, identificat cu condiția umană în general. Cine examinează astfel peisajul romanului european din secolul XX, constată în primul rînd coexistența unor formule literare eterogene și a unor enunțuri ideologice extrem de variate. Cu toate acestea, fenomene de intoleranță excesivă a spiritului modern față de cel tradițional nu au apărut decît în unele cazuri izolate. O altă constatare care se impune rezultă din faptul că în ansamblul romanului european nu se mai poate vorbi în ultimele decenii de existența unor școli dominante cu o poetică și filozofie proprie, care prin autoritatea lor să poată exercita o adevărată funcție hegemonică în literatura de pe continentul nostru. Orice critică cu intenții prospective, preocupată să descifreze anumite direcții ale prozei care s-ar cristaliza la finele veacului nostru, trebuie să țină seamă în primul rînd de coexistența unor idei și stiluri diverse și apoi de contextul specific al societății care o generează și o consumă. Sporadică, critica literară prospectivă nu lipsește din cercetările specialiștilor. Dar ea este departe de a reprezenta în domeniul științei literare ceea ce constituie futurologia pentru sociologi, pedagogi și economiști. Încă din anul 1933 Max Horkheimer afirma într-un studiu al său *„Zum Problem der Voraussage in den Sozialwissenschaften"* că *„Posibilitatea previziunii este piatra de încercare pentru orice știință asupra realității"*. Gînditorul german face pe bună dreptate distincția între *previziune* care însemnează indicarea anticipată a unor tipuri abstracte viitoare și *prezicere* care constituie anunțarea unor fenomene concrete sau a unor evenimente.

Eu nu cred că critica literară se poate ocupa cu prezicerile, indiferent de ce natură ar fi acestea. Dar, consider că cercetarea sociologică genetică, fundamentată pe unele

teze ale filozofiei marxiste, poate să ducă la prospectarea unor direcții viitoare ale culturii. Este însă adevărat că actul de previziune în domeniul creației literare nu poate avea măcar coeficientul de certitudine pe care-l oferă sociologii în domeniul sociologiei sau al educației. Max Bense merge chiar mai departe, avansînd ideea de *indeterminare* în domeniul valorilor estetice, ceea ce ni se pare evident exagerat. Sînt înclinat să cred că o anumită previziune în istoria literaturii este posibilă în măsura în care fenomenele social-istorice și artistice sînt suficient de limpezi pentru a fi demarcați anumiți germeni ai viitorului. Cine examinează astăzi centrele de emitere a operelor literare constată că acestea s-au înmulțit în mod sensibil pe întreaga hartă a Europei, ca și pe alte continente. Referindu-se la această stare de lucruri, sociologul Richard Berendt afirma că: *„Largi straturi sociale, chiar popoare întregi care odinioară stagnau, se atrofiau din lipsa de mobilitate socială sau din cauza izolării lor geografice, sau, cum spune cu plăcere Oswald Spengler, acestea erau condamnate la o existență de felahi, acum ajung la stadii de mobilitate și productivitate din ce în ce mai mare"*. Fenomenul acesta constatat de sociologi poate fi astăzi observat de oricine. În Europa contemporană nu mai există numai un singur centru mare de emitere a ideilor fundamentale sau o singură țară în care sînt realizate opere literare inegalabile. Gradul de evoluție al țărilor europene mari și mici este astăzi de așa natură încît nu mai există nici o arie de cultură care să poată exercita o funcție hegemonică asupra întregii literaturi de pe pămîntul nostru. Ceea ce caracterizează cultura europeană actuală și ceea ce ni se pare că se va accentua și mai mult pînă la sfîrșitul veacului nostru este *policentrismul cultural* și *pluralismul* în domeniul creației literare. Ținînd seamă de această stare de lucruri, ni se pare dificil să se mai vorbească de *o criză* a romanului în general sau de *moartea romanului*, așa cum făcea W. Kayser într-un studiu al său *„Enstehung und Krise des modernen Romans"*, unde pornind de la anumite cazuri izolate cu o extensie ipotetică afirma că *„moartea povesti-*

torului este moartea romanului". Moartea povestitorului nu s-a produs şi romanul din diferite ţări europene demonstrează metamorfoza lentă spre forme mai noi, apte să comunice realităţile epocii noastre care sugerează liniile de dezvoltare ale societăţii viitoare. Noi nu ştim exact cum va fi omul anului 2000, dar ştim că de cel puţin două milenii, literatura nu a trecut prin nici un fel de seisme radicale care să-i ameninţe existenţa în mod fundamental. Evoluţia romanului a însemnat pînă astăzi o continuă modificare de forme, solicitată de un conţinut spiritual mai complex pe care romancierii l-au descoperit în societatea văzută ca un ansamblu dinamic. Cînd Pierre Emmanuel îşi exprima speranţa că poezia va dăinui ca o expresie a vieţii interioare a unei veritabile *comunităţi*, el făcea o precizare care ni se pare valabilă şi pentru arta în proză *„Cuvîntul comun este într-adevăr acest noi. Noi înşine ne dăruim unul altuia prin noi. Fiecare se vorbeşte prin mediera celuilalt şi spune celuilalt comunicîndu-se pe el. Vorbindu-ţi, eu te ascult, neştiind dacă sînt eu care îţi vorbesc sau eşti tu care îmi vorbeşti"*.

Ca şi poetul şi romancierul se vorbeşte prin opera sa, chiar dacă forma enunţului narativ nu este directă. Vorbindu-se, romancierul reprezintă starea comunităţii umane în numele căreia se exprimă. Dar nu putem uita că epoca noastră nu este aceea a unei comunităţi omogene, iar deceniile care urmează nu ne îndreptăţesc să credem că acest ideal se va realiza foarte curînd.

În Europa actuală există două tipuri de societăţi, a căror structură, idealuri, mod de existenţă, valori spirituale se vor reflecta inevitabil şi în roman. Referindu-se la destinul omului din societatea de consum postindustrială, numeroşi sociologi şi filozofi sînt foarte pesimişti. *Omul unidimensional*, care caracterizează, după părerea lui Marcuse, societatea actuală de consum va trece în următoarele decenii printr-un proces şi mai profund de alienare în existenţă în vreme ce sociologii marxişti îşi exprimă încrederea în realizarea unei *personalităţi multidimensionale*. Trăind într-o Europă cu două structuri sociale diferite, romancierii de la finele veacului nostru

vor prezenta inevitabil în operele lor o condiție umană istoricește determinată, omul nefiind numai ceea ce el *se face*, cum spune Sartre, deoarece este acționat și de factori exteriori lui și adeseori mai puternici decît el. Dar deosebirile dintre cele două structuri sociale din Europa contemporană nu anulează anumite zone de convergență între marii romancieri animați de aceleași idealuri umaniste, așa cum nu înlătură nici o anumită amprentă națională specifică a operelor din deceniile următoare. Atît în societatea de consum cît și în societatea socialistă există anumite particularități naționale caracteristice, există un anumit etos specific care nu permite uniformizarea tematică în numele unei condiții umane abstracte sau a unei structuri sociale de un anume tip. Cetățeni ai Europei, romancierii vor rămîne și ei în primul rînd cetățenii țărilor lor, exponenții societății în care sînt integrați.

Romanul viitorului poate explora astfel o lume extrem de complexă care îi va alimenta substanța epică și ideologică vreme îndelungată. Evoluția formelor romanești este încă nelimitată în timp. Dar avem convingerea că noul public care va avea un acces tot mai larg la cultură prin eliberarea sa de anumite eforturi fizice, va fi mai tentat să accepte formulele narative tradiționale decît experiențele greoaie, complicate și absolut străine de plăcerea actului de lectură. Romanul nu poate deveni în asemenea împrejurări un *supliciu*, mediat de actul de lectură, ci o modalitate de a instrui asupra existenței umane, dublată de întreținerea *plăcerii estetice*.

Nevoia de a povesti ni se pare a fi o necesitate ontologică. Prin roman, cititorul dialoghează cu lumea, cu semenii săi, cu alții prin sine. De la basm și poveste pînă la romanul modern, omul a simțit mereu nevoia de a-și revedea modul de existență reprezentat prin opera romanescă. Această necesitate spirituală nu ni se pare amenințată de destinele societăți viitoare sau de noile forme de comunicare, nici de metamorfozele unui gen care nu a atins încă limitele extreme ale scriiturii epice.

NAȚIONAL ȘI UNIVERSAL ÎN LITERATURĂ

Orice creație literară este prin idealurile specifice pe care le propagă, ca și prin limba originară de comunicare, o operă cu o amprentă profund națională. Dar prin valoarea sa artistică și semnificația majoră a mesajului transmis, ea poate deveni o operă de circulație universală.

Prin conținutul lor informațional, anumite romane ca *Moș Goriot* de Balzac, *Război și pace* de Tolstoi, *Muntele vrăjit* de Th. Mann, *Țăranii* de Raymont, *Răscoala* de Rebreanu, însumează referințe care trimit spre o anumită epocă, arie națională de cultură și civilizație, ca și spre un anume comportament, specific psihologiei unor popoare. Consacrarea lor artistică, confirmată de posteritatea critică, le-a așezat însă pe toate în același panteon literar ca valori universale.

Prin punctele sale de plecare care însumează actul de creație și motivația acestuia, formația intelectuală și experiența umană social-politică a autorului, aria operei se situează într-o anumită matcă originară, caracteristică prin anumiți factori care trimit spre psihologia unui popor, cultura acestuia cu tradițiile ei specifice, adeziunea la anumite idealuri politice și literare, determinate de un anumit context de existență.

Este adevărat că informațiile generale sau estetice transmise de o anumită operă literară pot varia de la un gen literar la altul, de la o specie la alta și mai ales, de la o epocă la alta. Un roman sau un poem epic are un plan referențial mult mai complex decît o poezie lirică. Mai mult, noi știm că astăzi este un fenomen de domeniul evidenței imediate faptul că un roman de Tolstoi sau Balzac, de Dos Passos sau Galsworthy, transmite cititorului informații mult mai bogate decît o carte a lui Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute sau Arno Schmidt. Pe parcursul timpului, metamorfozele romanului și ale concepțiilor estetice care au dus la structurarea acestuia atît de variată, au făcut ca și comportamentul scriitorului față de realitate să fie atît de diferit încît să vadă în societate un *model* sau un *antimodel*. Dacă în romanele de tip balzacian actul referențial este direct, permițînd reconstituirea cît mai fidelă a imaginii unei societăți și a unei anumite epoci, în proza lui Kafka, Joyce sau Proust faptul social-istoric este sensibil transformat, dar nu absent. Aplicată prozei tradiționale sau moderne, orice cercetare de sociologie a romanului demonstrează apartenența acestuia la o anumită arie de cultură, fie prin sursele sale de inspirație, fie prin structura operei, care impune o relaționare cu alte forme literare existente. Niciodată examinarea temeinică a indicilor informaționali dintr-o anumită operă nu permite extrapolarea acesteia dintr-un context mult mai larg. Or, contextul acesta originar este întotdeauna reprezentat de o matcă națională în care se configurează anumite structuri mintale ale personajelor și ale autorului, o anumită ideologie la care acesta aderă sau se opune, precum și limba care funcționează ca o adevărată instituție socială cu rigorile ei normative specifice. De altfel, biografia intelectuală a scriitorului nici nu poate fi înțeleasă fără raportarea sa la contextul culturii naționale. Prin educația sa, un om de litere este format în spiritul unor tradiții și valori etice și naționale, în funcție de care se definește și fizionomia sa spirituală specifică.

Racine este un scriitor francez nu numai prin limba în care și-a scris opera, ci prin opțiunile sale estetice, etice

și filozofice, ca și prin unele chei ale pieselor sale de teatru. Constatarea aceasta devine cu atît mai importantă cu cît în epoca în care a scris nu se configurase încă interesul programatic al scriitorului pentru specificul național. Rămînînd pe același plan al discuției, putem afirma că poemele homerice reprezintă o adevărată enciclopedie a vechii civilizații și culturi grecești.

De altfel, în unele cazuri cu totul excepționale, limba în care un scriitor își scrie operele nu poate reprezenta unicul criteriu al apartenenței lui la o anumită cultură națională. Panait Istrati și-a scris numeroase opere în limba franceză, dar el rămîne nu numai prin cărțile publicate în românește, ci prin universul specific al întregii sale creații, un scriitor român prin excelență.

În alte situații, unii oameni de litere deși s-au integrat la o vîrstă relativ tîrzie într-o cultură străină și scriu în limba acesteia, universul lor literar poartă pentru totdeauna amprenta experienței de viață din aria originară din care autorul respectiv s-a desprins. Criteriul limbii nu este suficient pentru determinarea specificului național al unei opere și din alte cauze. Se știe doar că anumite limbi de largă circulație sînt vorbite în mai multe țări, dar scriitorii din aceste arii de cultură nu pot fi afiliați unei singure literaturi, polarizate în jurul unei patrii originare. Robert Musil, Dürrenmatt, Max Frisch sînt scriitori de limbă germană, dar primul este austriac iar ceilalți doi sînt elvețieni. În America Latină există numeroși scriitori de limbă spaniolă, așa cum în Canada întîlnim oameni de litere de limbă franceză.

În asemenea cazuri, criteriul limbii nu mai este fundamental, deoarece aceeași limbă comunică anumite realități naționale diferite, determinate de un climat istorico-social deosebit. De aceea, cînd anumite istorii literare franceze cuprind capitole despre scriitori canadieni de limbă franceză sau scriitori africani de limbă franceză, informația dată nu poate fi înțeleasă ca un act de integrare a acestora într-o istorie a literaturii în limba franceză. Oricum, o asemenea formulare ni se pare mult mai corectă decît integrarea mecanică a unor oameni de litere

într-o singură literatură națională, cum se întîmplă cu elvețienii și austriecii însumați uneori în mod aberant în marele flux al literaturii germane.

Indicii naționali ai unei culturi trimit astfel în primul rînd spre psihologia popoarelor și comportamentul lor specific în fața marilor probleme ale vieții și societății, trimit în ultimă instanță spre întregul ansamblu de valori pe care acestea le-au creat. Temele mari ale literaturii nu se integrează numai în anumite tipare arhetipale ale culturii care structurează și universul imaginar într-un anume fel. Ele se colorează într-un mod specific prin viziunea filozofică a unui popor, ca și prin concepția personală a scriitorului care face parte dintr-o anumită lume și societate.

Este cunoscut faptul că în Europa se ajunge la configurarea programatică a unei literaturi naționale cu eroi naționali abia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, mișcarea literară romantică de la începutul secolului următor declanșînd o amplă dezbatere destinată să promoveze specificul național în cultură.

Corneille și Racine nu cunosc semnificația eroilor naționali, Voltaire o intuiește vag, autorii dramei burgheze fiind aceia care proclamă aducerea poporului și a eroului național pe scenă, într-o vreme în care romanul prin Diderot, Fielding, Rousseau, Richardson, Heine și Goethe evolua pe această cale fără o amplă susținere teoretică.

Ar fi o eroare să ne închipuim că existența specificului național în cultură și artă se cristalizează doar în timpul în care apar unele programe estetice orientate în acest sens. Homer este un bard grec, Dante și Petrarca sînt scriitori italieni, Ronsard un poet francez, iar Grimmelhausen un autor german. Structurile arhetipale ale unor civilizații și culturi, evidente în mitologie, literatura populară, capătă o anumită pregnanță și în literatura cultă. Însăși tipologia literară a zgîrcitului sau a arivistului, care a făcut o îndelungată carieră în cultură, demonstrează elementele specifice care intră în fizionomia spirituală și morală a fiecărui personaj. Shylock este altfel decît Gobsek, iar acesta se deosebește sensibil de Hagi Tudose

sau Costache Giurgiuveanu, Bel Ami este altfel decît Dinu Păturică, iar acesta nu este la fel cu Iancu Urmatescu. Aceeași categorie socială nu este reprezentată numai prin anumite trăsături identice în literatură deși acestea, în mod firesc, nu lipsesc cu desăvîrșire, nici atunci cînd examinăm anumite tipologii sau teme literare. Țăranii lui Zola, Balzac, Reymont și Rebreanu sînt sensibili diferiți. Modificările de conștiință și comportament se pot produce și în aceeași arie de cultură. Ion și Petre Petre nu seamănă cu Moromete, dar un anume fundal de informații ne duce spre același tip uman și social, întîlnit și în alte zone de cultură și în literatura română. Însăși preocuparea scriitorului pentru condiția umană care constituie o opțiune pentru anumite atitudini generale de comportament în fața vieții, a morții, a războiului sau în alte *situații-limită*, nu scade coeficientul specific al unor literaturi naționale. Alte date intră în atitudinea în fața morții în poezia lui Eminescu, în comparație cu Lenau și Heine, așa cum alte elemente sînt polarizate în jurul motivului *florii albastre* la poetul român decît la romanticii germani.

Dialectica aceasta a raportului dintre general și individual în creația literară înregistrează o mare varietate de nuanțe pe parcursul timpului. Scriitorii de formație clasică scoteau cu precădere în relief aspectul *universal* al unor fenomene, romanticii deplasează accentul spre faptul *individual*, iar prozatorii realiști tind spre o exprimare cît mai elocventă a generalului prin particular. Epoca noastră a cunoscut diverse etape de resurecție a generalului, configurate fie prin preferința pentru alegorie și simbol, fie printr-o anumită abstractizare a realității, proclamată de adepții artei nonfigurative. Într-adevăr, arta abstractă, *antiteatrul* absurd și *antiromanul* tind spre o anumită situare a omului sub o zodie existențială asemănătoare, eludîndu-se astfel factorii specifici ce intră în determinarea destinului unor popoare și a unor clase. Tendința aceasta de a realiza ceea ce Unamuno anunța mai demult, o literatură cu *eroi fără patrie, fără sex, fără identitate*, și-a făcut loc în anumite țări. Dar cine exami-

nează cu atenție acest fenomen nu se poate să nu constate că la baza lui stau anumite cauze specifice societății de consum din țările occidentale care are și ea anumite trăsături specifice. De aceea, în pofida unor teme comune, teatrul lui Ionescu este altfel decît al lui Pinter, iar acesta se deosebește de dramaturgia lui Albee. Un anume destin istoric comun al unor clase sau popoare nu este încă, după opinia noastră, de natură să înlăture specificul național din artă și cultură.

Este adevărat însă că acesta se manifestă altfel decît în veacul trecut. Indicii noționali din poezia lui Alecsandri și Coșbuc trimit spre o anumită onomastică și toponimic relaționate cu un comportament uman specific. În poezia lui Barbu, Blaga, Nichita Stănescu, Marin Sorescu indicii informaționali care trimit spre un anumit peisaj geografic pot fi mai reduși, dar spiritualitatea poporului nostru apare tot atît de pregnantă prin viziunea asupra lumii, prin comportament.

De aceea, dezideratul cunoscut al lui Goethe ca fiecare popor să-și aducă contribuția sa specifică la realizarea unui patrimoniu comun, denumit de el *Weltliteratur*, nu și-a pierdut actualitatea.

Noi trăim într-o societate cu anumite legi specifice, participantul la desăvîrșirea societății socialiste din țara noastră avînd o zestre spirituală proprie imensă, integrată într-o civilizație ce ne aparține. Consemnate de creația literară, ca și de alte arte, aceste fenomene ne introduc și ele în aria culturii universale prin anumite manifestări caracteristice. În felul acesta, umanismul socialist al culturii noastre se înscrie pe dimensiunile spirituale și morale ale națiunii române. Aceeași cale care a deschis porțile spre universalitate lui Caragiale, Eminescu, Sadoveanu, Arghezi, Blaga, Ion Barbu, rămîne valabilă și pentru cultura noastră contemporană. Descinzînd din etosul nostru specific, din experiența umană pe care o trăim, susținută de autentice valori, literatura română își are locul său în muzeul imaginar al culturii lumii numai în măsura în care reprezintă viața poporului nostru.

CIVILIZAȚIA CĂRȚII ȘI CIVILIZAȚIA IMAGINII

Studiile de istorie a civilizației, ca și acelea despre artă și cultură pun în lumină preocuparea constantă a cercetătorilor de a situa fiecare epocă sub zodia unui semn specific, menit să scoată în evidență raporturile dintre ființa umană și contextul său de existență. Tentativa aceasta de confruntare a marilor descoperiri cu consecințele pe care le au asupra evoluției societății l-a dus pe Lucien Febvre la concluzia că secolele care au urmat după realizarea tiparului poartă amprenta evidentă a *civilizației cărții*, în vreme ce veacul în care trăim este situat de René Huyghe sub semnul *civilizației imaginii*.

Este adevărat că cele două *modele* de civilizație studiate de numeroși cercetători contemporani nu se exclud. Ele nu pot fi de asemenea considerate valabile pentru toate stadiile de dezvoltare a societății din epoca noastră. Dar aprecierea acestor două tipuri de civilizații nu rezultă doar din dorința de a găsi anumite note dominante semnificative, ci mai ales din năzuința de a scoate în relief urmările acestora asupra comportamentului uman, influența pe care o au anumite canale de informare asupra evoluției spirituale a societății.

LICEUL „GHEORGHE ... BIBLIOTECA BUCUREȘTI

Se știe doar că din momentul în care scriitura a devenit o cale fundamentală de comunicare a unor mesaje verbale, literatura ca limbaj vizualizat a revoluționat modul de viață al omenirii prin influența pe care a avut-o asupra unor cercuri de cititori care au sporit mereu pe parcursul timpului.

Dar pînă în acest moment, vechile civilizații tribale au avut un puternic caracter oral. În asemenea împrejurări, rolul urechii și al memoriei auditive în înțelegerea și conservarea unor monumente literare a fost imens. Comunicarea creațiilor literare prin imagini de ordin acustic a durat vreme foarte îndelungată. Este un loc comun faptul că celebrele eposuri grecești, ca și baladele noastre populare de mai tîrziu, au circulat pe această cale. Oamenii care nu au cunoscut slova cărții au avut acces doar la o cultură de tip oral. Trecerea de la strigătul nearticulat la cuvinte și de la cuvinte la o suită organizată, capabilă să comunice un anumit mesaj sau o stare afectivă, ține astfel de stadiul primar al civilizației auzului, în care s-au cristalizat și primele fenomene literare, ca o emisiune de sunete investite cu un sens deosebit.

Logocentrismul acesta care a putut să preexiste *grafiei* a dus la investirea cuvîntului cu anumite forțe magice, creatoare, întîlnite în diverse mitologii străvechi. Dar civilizația aceasta de tip oral nu a înlăturat cu desăvîrșire prezența unor *semne* și *semnale*, deci a unui gen rudimentar de *imagini grafice*, destinate să comunice anumite informații. Referindu-se la acest stadiu primitiv de civilizație, Victor Hugo preciza în limbajul său metaforic cunoscut : *„O piatră este așezată în picioare și aceasta a devenit o literă ; în felul acesta pe fiecare hieroglifă se odihnea un grup de idei..."*

Anumite tipuri de informație vizuală nu se insinuau, așadar, în conștiința omului primitiv numai prin desenele gravate în diverse grote care au devenit mai tîrziu celebre, ci și prin combinația dintre anumite obiecte, tăieturi în scoarța copacilor etc., toate acestea constituind un gen specific de *prescriitură*, investită și ea cu sensuri inteligibile și deci comunicabile. Dar prezența *imaginii*

gravate, vizualizate, nu diminuează multă vreme semnificația și ponderea *imaginii acustice*. Informația transmisă pe această cale deține un rol fundamental în determinarea unor acte de comportament și la anumite popoare mai evoluate, unde cunoașterea slovei cărții nu are încă un caracter general. Frantz Fanon precizează, de pildă, că în anul 1956, cînd statul algerian a cumpărat un post central de radio emisiune difuzarea ideilor revoluționare a căpătat în rîndurile populației neștiutoare de carte cu totul altă rezonanță decît mai înainte.

Dar descoperirea scrisului, bazat pe dispunerea semnelor într-o anumită succesiune lineară, de la dreapta spre stînga, potrivit codului grafic european, a avut o imensă influență asupra dezvoltării civilizației și culturii, sporind astfel în mod sensibil căile de contact între oameni printr-un nou canal de comunicare. Într-o lucrare de futurologie, cum este *Guerre et paix dans le village planétaire* (1970), Marshall McLuhan și Quentin Fiore demonstrează că între cultura greacă și cultura latină s-a produs o anumită prăpastie, rezultată printre altele, și din faptul că romanii au dispus de mari cantități de papirus, ceea ce a constituit un factor important în intensificarea informației vizuale înainte de Gutenberg.

Dar adevărata *civilizație a cărții* a început, după cum bine se știe, odată cu descoperirea tiparului, cînd textul nu mai era citit pe un suport dur oarecare, ca piatra, papirusul curbat sau lemnul, ci era imprimat pe *hîrtie*.

Orice text scris, potrivit codului grafic uzitat de noi, rezultă dintr-o dispunere lineară de *semne*. Fiecare literă a alfabetului scrie Luce Irigaray *„constituie, dacă vrem, un ansamblu sau un subansamblu cu cîte un singur element. Intersecțiile dintre aceste subansambluri sînt, într-o funcționare normală a scriiturii sau a lecturii (alfabetice), nule sau vidate de sens.“* [1]

Selectarea acestor semne dintr-un anumit repertoriu fix care este alfabetul permite o suită foarte liberă a așe-

---

[1] L. Irigaray, *Le v(i)ol de la lettre*, în *Tel quel*, nr. 39, 1969, p. 64—65.

zării lor, încît, dinamica acestora realizată pe cale vizuală, ne dă posibilitatea să luăm act de cuvinte purtătoare de sensuri. Fluxul de semne care permite identificarea cuvîntului scris sau a propoziției se bazează pe un repertoriu fix, care este *alfabetul*. Referindu-se la acesta, Luce Irigaray precizează că *„alfabetul este un ansamblu sau un univers de forme distincte. Dar de fapt, aceste forme sînt indiferente unele față de altele. Nici o lege specifică grafismului nu le reglează ordinea (contrar numerelor), seria, gruparea, nici operațiile."* [1]

Esteticianul german Max Bense ne atrage însă atenția că un *text scris* poate fi considerat ca atare numai cînd respectă principiul rîndurilor, deci al linearității unidimensionale. În felul acesta, deși indiferente unele față de altele, semnele se polarizează după un cod specific al limbii, fiind capabile să transmită informațiile cele mai diverse.

Cartea structurată în rînduri, decupate în cuvinte, a devenit astfel un mijloc fundamental de comunicare, indiferent de faptul dacă informațiile pe care le transmite sînt de ordin științific, istoric, sau estetic. În felul acesta trecerea de la *logocentrismul*, bazat pe imaginea acustică la *oculocentrismul* care aduce pe prim plan imaginea vizuală, are consecințele cele mai diverse. Textul scris cu anumită intenționalitate estetică, raportat la discursul literar comunicat pe cale orală, are de la început anumite minusuri pe care scriitorii au simțit nevoia să le suplinească prin alte mijloace de comunicare. Arta oratorică și teatrul care presupun în primul rînd și un suport auditiv au impus de la început interferența dintre mai multe forme de limbaj. Se știe doar că în antichitate, acele texte de teatru care erau citite, ofereau un spor de informație estetică prin mimul care dubla textul citit (auzit) prin limbajul său gestual specific.

Dar mai tîrziu și discursul literar în proză a pus în fața romancierilor problema amplificării scriiturii prin unele artificii destinate să suplinească lipsa intonației pe

[1] Op. cit., p. 65.

care o oferă integral doar cuvîntul rostit. Vizualizarea enunțului literar, soldată cu pierderea încărcăturii afective, rezultă din intonație, i-a determinat pe unii scriitori să recurgă fie la soluția multiplicării semnelor de punctuație, fie la ortografierea fonetică programatică a unor cuvinte. La timpul său, Balzac reflecta cu toată gravitatea în prefața la *Chouans* asupra nevoii de a căuta o anumită soluție de completare a limbajului scris, încît să poată sugera și oralitatea unui discurs și acompaniamentul său gestual. *„Autorul îl previne aici pe cititor că a încercat să importe în literatura noastră anumite artificii tipografice prin care romancierii englezi exprimau anumite accidente ale dialogului. În realitate un personaj face adeseori un gest, îi scapă o anumită mișcare fizionomică sau plasează un ușor semn din cap între un cuvînt și altul din aceeași frază, între mai multe fraze și chiar între mai multe cuvinte care nu par a trebui să fie separate. Pînă acum, aceste mici finețuri de conversație au fost lăsate pe seama inteligenței cititorului. Punctuația era un sprijin foarte slab pentru a ghici intențiile autorului"*.

Devine astfel din ce în ce mai evident faptul că atît cuvîntul scris cît și cel rostit sînt insuficiente pentru transmiterea integrală a mesajului în anumite genuri de artă, fapt care impune alianța cu imaginea vizuală sau auditivă mai complexă, realizată prin limbajul gestual, mimică, sunet, culoare etc.

Evoluția artelor nonverbale a pus pe parcursul timpului în lumină o anumită etapă în care s-a cristalizat concurența dintre cuvînt, imagine și sunet. Apariția fotografiei, revoluția pe care a produs-o filmul în artă, seducția radioului și a televiziunii, semnificația pe care o capătă afișul și reclama vizuală nonverbală în epoca modernă i-a îndrumat pe numeroși cercetători spre concluzia că civilizația cărții pare să fie din ce în ce mai mult concurată, dacă nu subminată, de civilizația imaginii. Dar, pînă să se ajungă la tensiunea sau conflictul dintre arte, starea lor competițională a dus la anumite influențe reciproce, evidente în însăși structura discursului literar. Se știe

doar că influența filmului asupra romanului s-a soldat în numeroase cazuri cu alte modalități de structurare a enunțului narativ, întîlnite la Dos Passos, Sartre, Butor pentru a se ajunge în cele din urmă la realizarea cineromanului, în maniera lui A. Robbe-Grillet.

Ecourile structurilor filmice în teatru sînt de asemenea foarte complexe. Dacă Piscator, în calitate de regizor, a introdus pe scenă podurile rulante, benzile de magnetofon, proiecțiile de film, Th. Wilder și Tennessee Williams, apoi Brecht, au realizat opera de teatru ca spectacol printr-o largă îmbinare între cuvînt, imaginea plastică și sunet.

Poezia reprezintă de asemenea un domeniu semnificativ, afectat și el într-o manieră sau alta de seducția imaginii vizuale plastice sau acustice. Apollinaire în *Caligramele* sale a recurs la o altă dispunere grafică a versului linear tradițional, care poate fi citit prin distribuția sa inedită de cuvinte în mai multe feluri. Futuriștii și suprarealiștii, obsedați și ei de concurența civilizației imaginii dinamice, transformă unele procedee grafice inedite în adevărate clișee de limbaj, textul devenind un montaj de cuvinte, destinat să transmită informații estetice și pe alte căi decît cele oferite de rîndurile obișnuite ale versului. Poetica *spațialismului* la care au aderat unii dintre exponenții *poeziei concrete* din epoca noastră, pleacă și ea de la premize de acest gen. Programele literare elaborate de Pierre Garnier și Max Bense sînt de natură să scoată în relief imaginea limbajului ca obiect, compus din cuvinte, silabe, litere, culori, desene etc. Textul linear este în cele mai multe cazuri anulat, imaginile ducînd la un *supratext* care poate fi un cerc, un patrat, o stea, o dispunere grafică triunghiulară sau verticală, încît și lectura nu mai poate urma cursul tradițional al suitei lineare de cuvinte. Dar, după cum se știe, încercările spațialiștilor care vor să renunțe la caracterul unidimensional al textului, ca și acelea ale autorilor de poezie concretă, ce reduc importanța limbajului verbal, transformînd enunțul poetic într-un colaj, au eșuat, devenind doar niște stranii

experimente paraliterare, cunoscute și în vechile civilizații tribale. Pierre Francastel în cartea sa *Figura și locul* precizează următoarele : *„Capcana cuvintelor pe care buzele noastre le rostesc unul după altul, constă în aceea că ne silește să imaginăm prin opoziție unitatea și simultaneitatea gîndirii ; capcana imaginilor care ni se înfățișează fixe în decursul timpurilor constă în aceea că ne solicită să rememorăm percepții, cunoștințe și utopii care nu se acordă decît parțial între ele. Iată de ce, mecanismele limbii și cele ale figurării sînt ireductibile între ele".* [1]

Evident că nu toate încercările de fuziune între limbajul diferitelor arte sînt sortite eșecului. Michel Butor a publicat un *poem stereofonic* care poate fi considerat cel puțin ca o încercare ingenioasă și convingătoare pentru că nu anulează statutul de bază al poeziei.

QUI CRIAIT MONOTONEMENT
Durch die Steine, durch den Rasen
SANS QUE LA BARRE NE VARIE
Eilet Bach und Bächlein nieder
UN INUTIL GISEMENT
Höre ich Rauschen ? Hör ich Lieder

Subminarea enunțului scris într-o dispunere lineară de la stînga la dreapta se produce mai ales prin acele canale de informare în care domină imaginea plastică, vizualizată puternic prin cele mai diverse artificii. Reclamele multicolore, afișele țipătoare, filmele erotice cu scene stridente, unele emisiuni de televiziune etc., reprezintă în societatea de consum, bazată pe strategia *dorinței* și a *obsolescenței*, cele mai frapante modalități de agresiune asupra spiritului, transformat într-un receptacol pasiv în fața unor acțiuni sistematice de intoxicare a conștiinței. Această *„lume a placatului" (Plakatwelt)* a devenit, după cum observă Max Bense *„un mod estetic al lumii ca marfă"*. Pe această cale, precizează esteticianul german, *„marfa a devenit cuvînt"*, elementul vizual contribuind în așa măsură la im-

[1] P. Francastel, *Figura și locul*, Ed. Univers, 1971, p. 361.

punerea unor oferte de reclamă sau concepte, încît *„placatul devine marea suprafață, poarta prin care lucrurile pătrund mai ușor și mai puternic, ca de obicei, în conștiință"*.[1]

Agresiunea aceasta a imaginii vizuale frapante și nocive asupra spiritului poate avea consecințele cele mai nefaste. Oprindu-se asupra rezultatelor unei anchete întreprinse de revista franceză *Télérama*, René Huyghe citează răspunsul unui tînăr de optsprezece ani, care ni se pare semnificativ în acest sens. *„Am ajuns ca un alcoolic. Am nevoie de trei sau patru ore pe zi de porția mea de imagini... Nu cumpăr nici o carte... Nimic din viață nu mă interesează."*[2]

Rănită adeseori în zonele cele mai profunde ale conștiinței de civilizația imaginii, atunci cînd aceasta este manipulată în mod periculos, ca în unele țări din societatea de consum, ființa umană își regăsește cu greu mediul ambiant familial de existență, dorit cu atîta ardoare. Poate tocmai de aceea neîncrederea unor filozofi ai limbajului și a unor scriitori în capacitatea de comunicare prin cuvîntul scris, ni se pare lipsită de temei.

Supusă unor metamorfoze firești de către *civilizația imaginii, civilizația cărții* își păstrează neștirbită capacitatea de influențare pozitivă a ființei umane, atîta vreme cît aceste tipuri de civilizație sînt puse în slujba unor înalte idealuri.

Este posibil ca revoluția electronică, cu toate urmările sale, analizate cu multă pătrundere de Jacques Bureau în *L'Ère logique*, (1969) să aibă anumite consecințe și asupra civilizației bazate pe cuvîntul scris. Ea nu poate determina însă în nici un caz o reîntoarcere la anumite forme tribale de comunicare și receptare, cum afirmă cu un evident pesimism Marshall McLuhan și Quentin Fiore. În *era logicii*, prestigiul textului scris nu a scăzut prin

---

[1] M. Bense, *Artistik und Engagement*, Kiepenhauer & Witsch, Köln, Berlin, 1970, p. 7.

[2] R. Huyghe, *Les puissances de l'image*, Flammarion, 1965, p. 8—9.

prezența altor canale de comunicare. Dimpotrivă, în foarte multe arii de cultură a fost sporit și stimulat de acestea. Coexistînd astfel cu afișul, enunțul sonor sau plastic-vizual, mesajul scris reprezintă încă cea mai complexă și subtilă cale de comunicare, hegemonia cărții folositoare, generatoare de plăcere estetică, fiind o bucurie a civilizației moderne și nu un act provocator de angoase și neîncredere.

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREȘTI

CUPRINS

ALFRED JARRY și farsa enormă 5
Individ și societate în opera lui FRANZ KAFKA 23
Evoluția romanului lui HEINRICH MANN . . 59
Itinerariul creației lui ROBERT MUSIL . . 71
Un scriitor poligraf: ERICH KÄSTNER . . 93
HANS FALLADA și romanul evenimentelor-limită 114
HERMANN HESSE și rigorismul moral în roman 135
WOLFGANG BORCHERT și generația dezilu-zionată 147
Un exponent al grupului 47: H. W. RICHTER 163
HEINRICH BÖLL și romanul pacifist . . . 175
Arta pamfletului lui KURT TUCHOLSKY . . 189
THORNTON WILDER și teatrul planetar . . 198
TENNESSEE WILLIAMS și excesele anchetei psihanalitice în teatru 217
MAX FRISCH și problemele romanului elvețian 246
Realitate și mit în romanele lui ALEJO CAR-PENTIER 256
Invenție romanescă și clișeu în proza lui ROMAIN GARY 267

Un rapsod patetic al epocii noastre: NIKOS KAZANTZAKIS 280

ADENDA

Romanul european din secolul XX și destinul omului 301
Național și universal în literatură 311
Civilizația cărții și civilizația imaginii . . . 317

Lector: SANDA ANGELESCU

Tehnoredactor: DECEBAL ENESCU

TIPARUL EXECUTAT LA
ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „13 DECEMBRIE 1918"
Coli tipo: 20,50 Comanda 1/287

Lei 10,50